KUNST
HISTORISCHES
MUSEUM
WIEN

Das Heroon von Trysa

ALICE LANDSKRON

SCHRIFTEN DES KUNSTHISTORISCHEN MUSEUMS BAND 13 A
HERAUSGEGEBEN VON SABINE HAAG



Das Heroon
von Trysa

GORDIANO ALEXANDRO LIVIAE

KUNST
HISTORISCHES
MUSEUM
WIEN

Das Heroon von Trysa

EIN DENKMAL IN LYKIEN ZWISCHEN OST UND WEST
UNTERSUCHUNGEN ZU BILDSCHMUCK, BAUFORM UND GRABINHABER

ALICE LANDSKRON

MIT BEITRÄGEN VON FRANZ FICHTINGER UND GERHARD FORSTENPOINTNER

SCHRIFTEN DES KUNSTHISTORISCHEN MUSEUMS
HERAUSGEGEBEN VON SABINE HAAG
BAND 13 A



Inhalt

IV. DIE SKULPTURENAUSSTATTUNG

Vorwort

Seit dem Jahr 2007 ermöglichte und finanzierte das Kunsthistorische Museum Wien ein Projekt zur Untersuchung und Erforschung des Heroons von Trysa. Diese einzigartige Grabanlage aus Lykien, dem Südwesten der Türkei, wurde bereits 1841 vom Gymnasiallehrer Julius August Schönborn entdeckt, geriet dann wieder in Vergessenheit und wurde schließlich von Otto Benndorf 1881 wieder aufgefunden. Benndorf empfahl Kaiser Franz Joseph I. den Erwerb dieses intakten Grabensembles mit Verweis auf den Stellenwert der kaiserlichen Sammlungen in Hinblick auf klassische Skulptur. Das Ministerium für Cultus und Unterricht und ein Verein zur Erforschung Kleinasiens mit vorwiegend privaten Geldgebern hatten die Expeditionen durch Lykien und zu den Ruinen von Trysa organisiert und finanziert. Nach Genehmigung durch die türkischen Behörden konnten die Relieffriese zusammen mit dem Tor, Fragmenten des Grabhauses sowie dem östlich des Heroons gelegenen Sarkophag des Dereimis und Aischylos 1882–1884 nach Wien gebracht und in die kaiserliche Sammlungen integriert werden.
Die Erwerbungsgeschichte des Heroons von Trysa wurde vor zehn Jahren ausführlich von Hubert D. Szemethy untersucht, der dank minutiöser Auswertung österreichischer und osmanischer Quellen und Archivalien belegen konnte, dass diese Erwerbung rechtmäßig erfolgt ist.
Von Anfang an scheiterten Versuche, das Heroon in einem eigenständigen Museum und insbesondere in seiner ursprünglichen Anordnung als Geviert aufzustellen. Das Monument war deshalb lange Zeit nur in einer adaptierten Aufstellung und gegen Voranmeldung zugänglich. Es befand sich vorerst im Bereich der heutigen Restaurierungswerkstatt der Antikensammlung im zweiten Innenhof des Kunsthistorischen Museums und wird seit 1992 im Zentraldepot unseres Museums gelagert. Im Zuge der Forschungen wurden die Reliefplatten nochmals intensiv gereinigt sowie 2007 neu und vollständig fotografisch erfasst.
Die Bedeutung dieses lykischen Grabmonumentes für den historischen Raum und für die späte Klassik ist vor allem wegen der Vollständigkeit des Ensembles und seines umfassenden Bildprogrammes einzigartig. Letzteres bezieht im Wesentlichen alle wichtigen antiken Mythen der Zeit mit ein und ist zudem durch die Erzählung zu Leben und Wirken des Grabinhabers bereichert.
Über 120 Jahre nach der grundlegenden Publikation durch Otto Benndorf (1889) liegt nunmehr eine umfassende zweibändige Monographie mit zeitgemäßen fotografischen Neuaufnahmen vor. Mein Dank ergeht an erster Stelle an die Forscherin, Alice Landskron, die nach jahrelanger akribischer Arbeit diese beeindruckende Publikation vorgelegt hat. Ich danke meinen Kolleginnen und Kollegen in der Antikensammlung für die Unterstützung und Betreuung dieses Forschungsprojektes. Direktor Georg

Plattner und seine Vorgänger Kurt Gschwantler und Alfred Bernhard-Walcher haben dieses Projekt von Beginn an tatkräftig unterstützt und mitgetragen.
Dem FWF ist für die Finanzierung der Drucklegung der beiden Bände im Verlag Holzhausen zu danken. Geschäftsführer Robert Lichtner danke ich für die Aufnahme dieser Publikation in sein Verlagsprogramm und für alle organisatorische Unterstützung im letzten Jahr. Der Leiter unseres Publikationswesens, Franz Pichorner, hat mit Lektorin Annette Schäfer jahrelang dieses Projekt begleitet. Auch ihnen gilt mein ganz besonderer Dank.
Möge die Vorlage der Publikation dieses so wichtigen Grabmonumentes nun auch den Anstoß für neue Anstrengungen zu einer adäquaten Aufstellung des Heroon von Trysa geben.

Dr. Sabine Haag
Generaldirektorin des Kunsthistorischen Museums

Vorwort und Danksagung

Das Heroon von Trysa gehört zu den außergewöhnlichsten Denkmälern klassischer Zeit, und stellt mit einem 170 m langen Figurenfries einen besonderen Schatz von nationaler Bedeutung im Kunsthistorischen Museum in Wien dar.
Meine erste Begegnung mit den Friesen des Heroons von Trysa geht in die 1980er Jahre zurück, als ich an einem Seminar zum Heroon von Trysa teilnahm, das die Studierenden mit Jürgen Borchhardt in die Räume der heutigen Restaurierwerkstätte des Kunsthistorischen Museums führte, in denen die Friese an den Wänden angebracht waren. Die Ruinen von Trysa konnte ich im Rahmen einer Exkursion während der Grabungskampagne in Limyra besuchen. Die Grabanlage des Heroons und der Friesschmuck hinterließen einen prägenden Eindruck.
Die vorliegende Studie geht auf die Initiative des damaligen Generaldirektors des Kunsthistorischen Museums (KHM), Wilfried Seipel, zurück, der mich im Jahre 2006 mit der Planung eines Projektes zum Heroon von Trysa beauftragt hat. Ihm möchte ich für die Betrauung mit der Bearbeitung dieses bedeutenden Denkmals und für die Finanzierung der Projektarbeit herzlich danken. Ebenso habe ich seiner Nachfolgerin, Sabine Haag, für die weitere Unterstützung und Finanzierung des Projektes über das Jahr 2009 hinaus zu danken. Gleichermaßen möchte ich an dieser Stelle dem kaufmännischen Geschäftsführer des KHM, Paul Frey, dem Personalchef André Alvarado-Dupuy und dem Generalsekretär Franz Pichorner für die Umsetzung meiner Anliegen und für die finanzielle Unterstützung meiner Auslandsaufenthalte im Rahmen der Forschungsarbeit in London, München und New York meinen Dank aussprechen. Ohne die Mitwirkung und Unterstützung der Antikensammlung des KHM wäre die Durchführung des Projekts nicht möglich gewesen. Namentlich danke ich den Direktoren der Antikensammlung, Kurt Gschwantler (1995–2009), Alfred Bernhard-Walcher (2009–2013) und Georg Plattner (seit 2013) sowie den Mitarbeiterinnen Manuela Laubenberger und Karoline Zhuber-Okrog, die mir jegliche Hilfe und Unterstützung zuteilwerden ließen und damit zum Vorankommen des Projekts beigetragen haben. Besonders die unzähligen zeitintensiven Aufenthalte in den Depots des KHM, die der Begleitung eines Mitarbeiters der Antikensammlung bedurften, haben mir ein intensives Studium der einzelnen Friesplatten ermöglicht und die Basis für die weitere Beschäftigung mit den Friesen geschaffen. Peter Planegger und seine Kollegen haben mich während meiner Arbeit an den Friesplatten im Depot des KHM betreut.
Gespräche mit den Restauratoren der Antikensammlung, Viktor Freyberger, Angelika Kathrein, Bettina Vak und Michael Loacker sowie Brigitte Proll haben zum besseren Verständnis der Friesplatten hinsichtlich des Materials, der Bearbeitung und der Erhaltung beigetragen.

Stefan Zeisler und der Abteilung Corporate Design sowie dem Fotoatelier des KHM verdanke ich die Neuaufnahmen der Friesplatten, die Bildbearbeitung und die intensiven Vorbereitungen im Rahmen der Drucklegung, namentlich Alexander Rosoli, Andreas Uldrich, Thomas Ritter, Sanela Antic und Michael Eder. Ebenso habe ich Gordian Landskron für fotografische Aufnahmen der im KHM ausgestellten Friesplatten zu danken.

All den Mitarbeitern des KHM, die mir bei vielen Anliegen geholfen und somit auch zu einem erfolgreichen Projektabschluss beigetragen haben, bin ich zu Dank verpflichtet.

Das Institut für Klassische Archäologie der Universität Wien hat mir die Nutzung der Infrastruktur und einen Arbeitsplatz zur Verfügung gestellt und die Mitarbeiter des IKA haben die die Projektarbeit durch Beschaffung und Bearbeitung von Bildmaterial unterstützt, namentlich Andrea Sulzgruber, Edith Hütter und besonders Kristina Klein, außerdem Ralph Pausz, Birgit Pfaffenbauer und Robert Hammer, die mir viele infrastrukturelle Hilfeleistungen zuteilwerden ließen. Dem Team der Bibliothek des Österreichisches Archäologisches Institut (ÖAI) – Maria Bodzenta, Katharina Hasitzka, Cornelia Panzenböck – sowie der universitären Fachbibliotheken für Klassische Archäologie – Eva Ossinger, Johann Moser, Anton Distelberger, Sandra Zoglauer, Johanna Felsner – und Alte Geschichte – Andrea Ramharter – bin ich für Hilfe bei der Beschaffung von Literatur dankbar und für die Geduld, wenn ich den Aufstellungsort vieler Bestände für längere Zeit auf meinen Arbeitsplatz verlegt habe. Isabella Benda-Weber (ÖAI), Niki Gail (ÖAI) und Christoph Hinker (ÖAI) haben mich bei der Beschaffung von Archiv- und Fotomaterial unterstützt, Martin Seyer und Hubert D. Szemethy standen mir oftmals bei der Suche nach Unterlagen, Materialien und Fotovorlagen helfend zur Seite.

Während meines vierwöchigen Aufenthaltes im Department of Greek and Roman Antiquities im British Museum in London 2008 hatte ich die Möglichkeit, die Denkmäler aus Lykien und Griechenland intensiv zu studieren, die Bibliothek zu nützen und Arbeitsfotos anzufertigen. Mein Dank für die Betreuung in dieser Zeit und die Unterstützung meiner Arbeit gilt vor allem Peter Higgs, außerdem Ian Jenkins und Thorsten Opper. Eine Forschungsreise führte mich im Jahr 2009 nach Limyra und Trysa, wobei der Grabungsleiter von Limyra, Martin Seyer (ÖAI) großzügige Gastfreundschaft im Grabungshaus gewährte.

Mehrere Aufenthalte in Bibliotheken außerhalb von Wien haben zum Entstehen der Arbeit beigetragen. Genannt seien die Institute für Klassische Archäologie der Ludwig-Maximilians-Universität in München und an der Humboldt Universität zu Berlin. Außerdem haben die Bibliotheksleiterin Amy Lucker und ihr Team die Benützung der Bibliothek des Institute of Fine Arts in New York während der Sommermonate im Jahr 2011 ermöglicht und meine Anliegen stets und in entgegenkommender Weise betreut. Im Österreichischen Historischen Institut in Rom unterstützten der Direktor Andreas Gottsmann, sowie Ulrike Outschar und Gunhild Jenewein meine Arbeit. Norbert Zimmermann sowie Birgit Bodenseh und das Team der Bibliothek des Deutschen Archäologischen Instituts in Rom ermöglichten die Arbeit in der Bibliothek während meines Aufenthalts in Rom, ebenso Astrid Capoferro und das Team der Bibliothek des Svenska Institutet in Rom und das Team der Bibliothek der British School of Rome. Anregende Diskussionen zu den Forschungsergebnissen und dem Denkmal konnte ich während der Vorträge zum Heroon von Trysa in München, Tübingen und Berlin mit den Fachkollegen führen.

Für zahlreiche informative Gespräche über Lykien, die lykische Kulturlandschaft und ihre Denkmäler danke ich Jürgen Borchhardt, der die Arbeit stets wohlwollend und unterstützend begleitet hat. Roland R. R. Smith verdanke ich viele konstruktive Diskussionen und Anregungen, oftmalige Unterstützung und die Gastfreundschaft in Aphrodi-

sias. Für Diskussionen, Anregungen und Informationen, die das Fortkommen der Arbeit entscheidend gefördert haben, danke ich außerdem Judith M. Barringer, William A. P. Childs, Thomas Corsten, Jörg Eggler, Luca Giuliani, Frank Kolb, Thomas Marksteiner (†), Marion Meyer und Martin Seyer. Luca Giuliani, Marion Meyer, Hans Taeuber und Fritz Mitthof haben das Manuskript bzw. Teile davon kritisch durchgelesen.
Franz Fichtinger hat die Rekonstruktion des Grabbaus angefertigt und das Kapitel zur Rekonstruktion gemeinsam mit der Autorin verfasst. Für die effektive und freundschaftliche Zusammenarbeit bedanke ich mich herzlich. Gerhard Forstenpointer gilt mein Dank für den Beitrag zu den Tierdarstellungen auf den Friesen des Heroons. Die Übersetzungen der Zusammenfassung ins Englische verdanke ich Sarah Cormack, ins Türkische Banu Yener-Marksteiner. Die Karte von Lykien hat Ch. Steimel zur Verfügung gestellt.
Folgenden Institutionen bin ich für Fotovorlagen und Bildmaterial sowie für deren Publikationserlaubnis zu Dank verpflichtet: KHM, Antikensammlung, Wien (Georg Plattner), ÖAI Wien (Sabine Ladstätter), Trustees of the British Museum, London (Digital Image Service), J. P. Getty Museum, Malibu (Open Content Program), Deutsches Archäologisches Institut, Abteilung Berlin (Gabriele Giwan) und Abteilung Istanbul (Anja Slawisch), Antikensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin.
Annette Schäfer hat das Manuskript gründliche lektoriert und mir stets mit Rat beiseite gestanden, wofür ich mich sehr herzlich bedanken möchte. Außerdem hat Karin Zeleny, einen Teil des Manuskripts lektoriert, ebenso Friederike Bubenheimer-Erhart. Clemens Wihlidal zeichnet für das Layout der beiden Bände verantwortlich und ich danke ihm für die professionelle und konstruktive Zusammenarbeit sowie für seine Geduld während des Korrekturvorgangs.
Dem Kunsthistorischen Museum in Wien, Sabine Haag und Franz Pichorner danke ich für die Aufnahme des Manuskripts in die Schriftenreihe des KHM. Dem Verlagsleiter Robert Lichtner verdanke ich die Übernahme der Bände in das Programm des Verlags Holzhausen und die Betreuung während der Vorbereitungen für die Drucklegung.
Dem Wissenschaftsfonds FWF (Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung) in Wien bin ich für die großzügige Förderung der Drucklegung der vorliegenden Bände zu Dank verpflichtet. Für konstruktive Anregungen danke ich den anonymen Gutachtern im Rahmen der Begutachtung für den Verlag Holzhausen.
Die vorliegende Publikation ist die überarbeitete Fassung der im Jahr 2015 an der Universität Graz angenommenen Habilitationsschrift. Mein herzlicher Dank gilt Peter Scherrer. Anregungen aus den Gutachten habe ich dankbar aufgenommen.
Meinen Eltern möchte ich für ihr Interesse und die Unterstützung meiner Arbeit danken. Meine Familie hat mich auf vielen Reisen und Forschungsaufenthalten begleitet, Höhen und Tiefen während der Entstehung dieser Publikation mitgetragen. Ihr gilt mein herzlichster Dank für fortwährende Unterstützung meiner archäologischen Arbeit.

Alice Landskron
Wien im Dezember 2015

I. Einleitung

*"From consideration of the subject they represent, … and from their beauty, …
I should assign to them the first place among the sculptured remains of Lycia…"*[1]

*„So dürfte dieses Monument rücksichtlich seiner Erhaltung im Grossen und Ganzen
in dem Vorrate antiker Kunstdenkmäler vergeblich seines Gleichen suchen. Es ist von
unschätzbarem Werte, dass die langen Friesstreifen in so unversehrtem
Zusammenhange sich uns darbieten."*[2]

Als das Kunsthistorische Museum in Wien nach der Fertigstellung des Baus eingerichtet wurde, erhob sich die Frage nach der Auswahl des Bildschmucks an den Wänden der Schauräume[3]. Für die Räume der Antikensammlung entschied Friedrich von Kenner, der damalige Sammlungsdirektor, die beiden noch nicht dekorierten Lünetten mit Bildern der Denkmäler zu schmücken, die nicht nur erst kürzlich erworben wurden, sondern auch einen bedeutenden Teil der Antikensammlung ausmachten: die Ruinen von Samothrake und das Heroon von Gjölbaschi-Trysa. Der Landschaftsmaler Ludwig Hans Fischer wurde beauftragt, für die Lünette von Saal XIII eine Ansicht des Heroons von Trysa zu malen (Taf. 1, 1)[4]. F. von Kenners Themenwahl unterstreicht die Bedeutung der Neuerwerbungen des Hauses und weist ebenso auf das Anliegen des Museums hin, die Friese dieses lykischen Denkmals der Klassik der Öffentlichkeit zu präsentieren.

Das Heroon von Trysa liegt hoch über der Ebene von Myra/Demre in den Bergen des südlichen Lykiens, der breiten Landzunge, die sich gebirgig und bewaldet in das östliche Mittelmeer vorstreckt. Die antike Siedlung erstreckte sich auf einem Bergrücken, der sich von Westen nach Osten zieht und dessen Wände schroff nach Norden bis tief in das Flusstal des Myros/Demre Çay abfallen (Taf. 2, 1. 2; 12, 1). Die Grabanlage des Heroons befindet sich an dem sich nach Osten hin zu einem Plateau senkenden Bergrücken, auf dem die östliche Nekropole der Siedlung angelegt war, und ist noch heute von der Südseite aus zugänglich (Taf. 2, 2. 3). An vier Seiten umgibt eine ursprünglich etwa drei Meter hohe Umfassungsmauer den Grabbezirk, in dessen Innerem das eigentliche Grabmal aufgestellt war. Die südlichen Außenwände, das Tor und alle vier Innenwände des Temenos waren in den beiden oberen Steinschichten über eine Länge von mehr als 211 Metern mit Friesen geschmückt.

Die Ergebnisse der ersten intensiven Beschäftigung mit dem Heroon von Trysa wurden in der Publikation von Otto Benndorf (Taf. 3, 2) und George Niemann (Taf. 3, 3) im Jahre 1889 vorgelegt. Benndorfs Interesse an dem Denkmal geht auf die Berichte der Forschungsreisen des Gymnasiallehrers Julius August Schönborn (Taf. 3, 1) zurück, der als

1 Schönborn 1851, 43.

2 R. v. Schneider in einem Brief an Franz Graf Folliot de Crenneville am 12. Mai 1882: Szemethy 2005, 421, Dok. Nr. 49.

3 Zur Geschichte des Kunsthistorischen Museums und der Antikensammlung s. Kugler 1982, 6–19, bes. 12 f.

4 Als Vorlage diente L. H. Fischer die Zeichnung von G. Niemann und das von P. Kohl 1898 aus Gips gefertigte Modell. Mit der Ausschmückung der Lünette des Saales XIII wurde der Landschaftsmaler Robert Russ beauftragt: Kriller 1992, 173–177 Abb. 147. 148; Kriller 2000, 215–228, bes. 222–225 Abb. 5; Kriller – Kugler 1991, 145 Abb. 134.

eigentlicher Entdecker des Heroons anzusprechen ist. Schönborn besuchte die Ruinen von Trysa insgesamt dreimal, in den Jahren 1841, 1842 und 1851. Während seiner letzten Reise unternahm er den Versuch, die archäologische Fachwelt von der Größe und Einmaligkeit dieses Denkmals zu überzeugen und fertigte mit einer Daguerreotype-Kamera fotografische Aufnahmen an, die aufgrund widriger Umstände aber so stark beschädigt wurden, dass ihm eine Beweisführung nicht gelang[5]. Schönborn war sich des wachsenden Interesses von Forschungsreisenden an solchen intakten Denkmälern bewusst und betonte auch in seinem Artikel im „Museum of Classical Antiquities 1, 1851, seine diesbezüglichen Bedenken: „Between my first and second visits, two travellers, on their way from Egypt, passed this way, accompanied by an Egyptian Turk. The latter, whom I met on his return, told me that they had removed on camels the two corner stones of the exterior sculptures – which I had missed after my first visit – and had taken them to Smyrna. You may conclude from this, that the sculptures are of such excellence as to excite the desire of removing them, or, at least, some portions of the entire monument."[6].

Erst Adolf Michaelis bewirkte einige Jahre später durch die Tradierung der Entdeckung dieses Monuments in einem Aufsatz zum Nereidenmonument von Xanthos das Interesse am Heroon von Trysa unter den Kollegen seines Faches[7].

O. Benndorf hat es sich in seiner Zeit als Lehrstuhlinhaber am Archäologisch-Epigraphischen Seminar der Universität Wien zur Aufgabe gemacht, Samothrake, Kleinasien und besonders Lagina und Lykien zu erkunden und sich erneut auf die Suche nach dem Heroon von Trysa zu begeben[8]. Nach der Wiederentdeckung des Heroons durch sein Expeditionsteam im Jahre 1881 wurden Vorbereitungen getroffen und weitere Expeditionen ausgestattet, um die Ausfuhr der Funde nach Österreich zu erwirken und die Relieffriese für einen Abtransport vorzubereiten[9]. Im Frühjahr 1884 konnten auch die Objekte aus dem letzten Transport dem Kunsthistorischen Museum in Wien übergeben werden[10]. Unter den Teilnehmern an der Expedition befand sich George Niemann, Professor an der Akademie der bildenden Künste in Wien, der als Bauforscher einen Plan vom Gelände um das Heroon und von der Nekropole erstellte und gemeinsam mit Benndorf die erste Publikation der Funde herausbrachte. Zum Team gehörten außerdem Robert von Schneider (Taf. 3, 7), damals Kurator und später Direktor der Antikensammlung, der Zeichnungen und Skizzen der Friese anfertigte[11], Felix von Luschan, der die Expedition als Arzt begleitete, und Wilhelm Burger (Taf. 3, 5), der für die fotografische Dokumentation der Funde verantwortlich zeichnete. Dem diplomatischen Geschick der k.u.k. Monarchie sowie dem guten Willen von Kaiser Franz Joseph I. (Taf. 3, 6) und Sultan Abdul Hamid II. (Taf. 3, 4) war es zu verdanken, dass die Expeditionen durchgeführt und die Funde nach Wien verbracht werden konnten.

Seit der Übernahme der lykischen Funde durch die Antikensammlung des Kunsthistorischen Museums sind die Reliefplatten in Depots verwahrt. Vor dem Umbau und der Neueröffnung der Antikensammlung waren die Friesplatten in Depoträumen des Museums (heute Restaurationswerkstätte) fortlaufend – den räumlichen Gegebenheiten angepasst – an den Wänden angebracht und für ein interessiertes Publikum und für Studienzwecke zugänglich[12]. Im Rahmen der Neugestaltung und der Umbauarbeiten im Kunsthistorischen Museum wurden die Platten 1992 in ein Depot am Rande von Wien verbracht und im Jahr 2011 in das neue Depot des Kunsthistorischen Museums nach Himberg bei Wien übersiedelt. Sie harren weiterhin einer Präsentation in einem adäquaten Kontext[13].

DAS MONUMENT

Das Heroon von Trysa wurde als nahezu intaktes Grabensemble entdeckt, die insgesamt mehr als 211 Meter langen Friese befanden sich bei der Auffindung durch Schönborn zum Großteil noch in situ im Mauerverband (Taf. 4, 1–11, 2). Die Blöcke der Ostwand und jene des freistehenden Grabbaus im Temenosbereich wurden in Sturzlage

5 Zur Entdeckungs- und Erwerbungsgeschichte des Heroons von Trysa s. ausführlich Szemethy 2005, bes. 25–34. Um Wiederholungen zu vermeiden, wird in diesem Zusammenhang auf eine eingehende Darlegung zur Auffindung und Erwerbung verzichtet. Vgl. auch Oberleitner 1994, 4–14.

6 Schönborn 1851, 43.

7 Michaelis 1875, 39 f. mit Anm. 109. 100 f. Dazu s. auch Szemethy 2005, 33 f.

8 Szemethy 2005, 34–42. Schönborn hat die genaue Lage der Ruinen von Trysa und des Heroons stets geheim gehalten.

9 Ein Ferman des Sultans Abdul Hamid II. im Februar 1882 ermöglichte dem Team O. Benndorfs innerhalb der nächsten zwei Jahre, die Ausgrabungen in Gjölbaschi durchzuführen und ein Drittel der Funde nach Österreich auszuführen. Vgl. dazu Szemethy 2005, 94–99. Zum Antikengesetz, dessen Fassung aus dem Jahr 1874 für die Funde in Trysa relevant war, s. ebenda, 99–104.

10 Insgesamt wurden etwa 176 Friesplatten und Skulpturenfragmente nach Wien transportiert. Vgl. auch Oberleitner 1994, 3. 19 f.; Szemethy 2005.

11 Szemethy 2005, 421 f., Dok. Nr. 49.

12 Vgl. Noll 1971, 42; Oberleitner 1993, 211–219; Oberleitner 1994, 62–67. Abb. 127. In der Archäologischen Sammlung der Universität Wien befinden sich Gipsabgüsse mehrerer Friesplatten des Heroons von Trysa (Westseite: Schlacht, Stadtbelagerung, Amazonomachie; Südseite: Freiermord, Kalydonische Eberjagd; Nordseite: Leukippidenraub, Perseus; Einzelplatten: Herrscher im Viergespann, Bellerophon; Sarkophagkasten: zwei Platten mit sitzenden weiblichen Figuren, I 585 a. c; beidseitig reliefiertes Fragment, I 583).

13 Oberleitner 1994, 64 Abb. 125. Zu den Plänen im ausgehenden 19. Jh., einen Museumsbau in der unmittelbaren Umgebung des Kunsthistorischen Museums für die Funde aus Lykien zu errichten, vgl. Oberleitner 1994, 62–67 mit Abb. 120 (Skizze von R. von Schneider); Abb. 121–123 (Pläne von G. Niemann 1884); Abb. 126 (Markierung der möglichen Standorte eines solchen Museumsbaus). Die Entwürfe zeigen das Vorhaben, dieses einzigartige Grabensemble so zu präsentieren, wie die Entdecker es in situ vorgefunden haben.

gefunden. Zahlreiche Blöcke sind nicht mehr vorhanden, ebenso fehlen die meisten der Abdeckplatten von der äußeren Südwand und – bis auf einige Fragmente – auch die freiplastischen Skulpturen. Bei der Entdeckung im Jahre 1841 konnte Schönborn die südliche Außenwand noch vollständig vorfinden, bemerkte allerdings bei seinem zweiten Besuch im Jahr darauf, dass die beiden linken Eckblöcke (Amazonomachie und Kentauromachie) fehlten (Taf. 4, 1), wie er in einem Aufsatz anführt. Heute liegen Abdeckplatten noch in Sturzlage an der äußeren Südseite, verdeckt von der üppigen Vegetation (Taf. 19, 1. 2). Ein Fragment des Bankettfrieses (s. Kap. IX. Katalog, Taf. 162, 4) wurde im Jahr 1987 von Forschungsreisenden an der Außenseite der Ostwand des Heroons entdeckt, ist jedoch heute verschollen[14].

Erreichte der damalige Besucher nach dem Anstieg das Tor zum Heroon (Taf. 4, 2; 19, 6)[15], so fiel der Blick auf die Friese beidseitig des reliefgeschmückten Eingangs (Südwand, außen, Taf. 4, 1. 2). Den Betrachter erwartete ein vierfaches Kampfbild: links die Amazonomachie und Kentauromachie, rechts der Kampf der Sieben gegen Theben und eine Landungsschlacht. Außerdem sind die Amazonenkämpfe an den Friesen des Heroons verdoppelt (Südwand, links außen und Westwand, rechts, Taf. 4, 1; 7, 1; 12, 3; 197, 1–198, 1; 200, 1–203, 1), die Kentaurenkämpfe sogar verdreifacht (Südwand, links außen, Ostwand, links und Nordwand rechts, Taf. 4, 1; 8, 1; 12, 3; 197, 1–198, 1; 200, 2–203, 2; 200, 3–203, 3), sodass sich für die Forschung sogleich die Frage nach dem Grund für diese Motivwiederholungen erhob (s. Kap. II. und V.).

Ein apotropäischer Charakter des Torschmucks (Taf. 4, 2; 23, 1; 24, 1; 25, 1) formuliert sich durch die Medusa und die Stierprotome am Türsturz der Außenseite, der Bezug zum Jenseits manifestiert sich in den Rosetten und den Bes-Figuren am Türsturz sowie den Kalathiskostänzern der Türleibungen an der Innenseite[16]. Kalathiskostänzer oder -tänzerinnen spielen beim Bankett eine bedeutenden Rolle und beschützen außerdem als Wächter des Tores den Verstorbenen. Die einander gegenübersitzenden Paare unter den Stierprotomen am Türsturz der Außenseite wiederum werden mit dem Grabherrn und seiner Familie in Verbindung gebracht.

Im Inneren setzen sich die Friese fort (Taf. 12, 3): An der Südwand rechts des Tors schmücken der Freiermord aus der Odyssee (Taf. 204, 1–206, 1) und darunter die Kalydonische Eberjagd (Taf. 204, 1–206, 1) die Steinscharen. Diese Szenen sowie der Raub der Leukippiden an der Nordwand (Taf. 200, 2–201, 2), die Theseis der Ostwand (Taf. 202, 3) oder die Platten mit dem Kampf der Sieben gegen Theben an der äußeren Südwand (Taf. 197, 2–199, 2), kommen auf Denkmälern in Lykien nur einmal, nämlich in Trysa, vor[17].

Hat die Forschung bislang den Jagdfries der Nordwand (Taf. 201, 2–203, 2) schon wegen der geringen bzw. abfallenden Plattenhöhe zu Unrecht wenig beachtet und geschätzt, so hat sie sich im Verhältnis dazu mit den beiden Friesen der Westwand, der Landungsschlacht und der Stadtbelagerung, intensiv befasst (Taf. 200, 1–202, 1). Die Beurteilung der Stadtbelagerung erfordert eine genaue Beschreibung und Interpretation der einzelnen Figuren, denn der Kontext dieses Frieses zu Homer und Troja ist nicht klar erkennbar, da beispielsweise die Verteidiger in der Überzahl sind und kein Konzept der angreifenden Partei ersichtlich ist. Ob die treue Gefolgschaft der Lykier zu Troja eine solche Komposition nach sich zog, lässt sich nicht eindeutig feststellen und wäre angesichts des Untergangs der Stadt Troja als repräsentative Visualisierung fragwürdig. Daraus ergibt sich wiederum die Überlegung, und diese steht u. a. im Fokus der Studie, ob und wie die Darstellung der Stadtbelagerung den Wünschen und Vorstellungen des Grabherrn gerecht wird.

Wie der Jagdfries der Nordwand, so reflektiert auch der über zwei Steinreihen angelegte Fries mit einem Bankett, mit Musik und Tanz auf der inneren Süd- und Ostwand (Taf. 203, 3;204, 2–206, 2) die Lebenswelt der Lykier und wahrscheinlich des Grabherrn.

14 Schönborn 1851, 43. Angeblich wurden die beiden Blöcke von englischen Reisenden aus Ägypten entfernt und nach Smyrna verbracht. O. Benndorf (Benndorf – Niemann 1889, 14) bezweifelt die Geschichte, bemüht sich aber nicht um eine andere Erklärung. Tatsache allerdings bleibt, dass die beiden Steine aus dem Mauerverband entfernt wurden, nachdem J. A. Schönborn die Anlage 1841 entdeckt hatte. Jedenfalls sind sie auf den Aufnahmen von W. Burger aus dem Jahr 1881 nicht mehr vorhanden. Zu dem verschollenen Fragment des Bankettfrieses s. Marksteiner 2002, 167 Kat.31 Abb. 177 Taf. 180.

15 Im Rahmen der Expedition des Teams von O. Benndorf legte der Bauingenieur Gabriel Knaffl-Lenz von Fohnsdorf eine Rampe zum Tor an, um den Aufgang und Zutritt zum Grabbezirk zu erleichtern: Szemethy 2005, 233 f.

16 Die Sitzpaare begegnen häufig auf Denkmälern der lykischen Grabkunst; vgl. Zahle 1979, 291 f. Zu Kalathiskostänzern und Bes-Figuren auf lykischen Denkmälern vgl. Benda 1996, 95–109, bes. 102–109.

17 Vgl. Jacobs 1987, 65–67.

Eine Inschrift fehlt jedoch, sodass wir keine Informationen über die Person des Grabherrn besitzen. Allein drei Einzelplatten an der Innenwand, links des Tores, werden in der Forschung einstimmig dem Grabherrn und seiner Familie bzw. seiner Lebenswelt zugewiesen.

Darüber hinaus wurde in weitgehender Übereinstimmung immer wieder betont, die Friese von Trysa wären ohne die Kenntnis anderer griechischer Denkmäler und vor allem der Gemälde des Polygnot (besonders die Lesche der Knidier) für die ausführenden Künstler nicht denkbar[18]. R. v. Schneider hat in einem Brief an den Oberstkämmerer Franz Graf Folliot de Crenneville am 12. Mai 1882 in den Friesen ein Werk der attischen Schule vermutet[19]. Für K. Schefold stehen die Darstellungen „der Monumentalmalerei des Reichen Stils" ganz nahe[20]. Er ging von Bilderbüchern der Monumentalmalerei aus, die den Künstlern der Friese von Trysa als Anregung und Vorbild für die mehreren hundert Figuren dienten. Diese Annahme zu verfolgen und nachzuweisen, ist Aufgabe der umfassenden ikonographischen und typologischen Untersuchung. F. Brommer hat die Fülle der dargestellten Themen mit der Überlieferung der Bilder der Kypseloslade verglichen (Paus. 5, 17, 5 – 19,10) und folgerte aus dem Bildprogramm die Komposition eines Griechen, der – aufgrund der dargestellten (Theseus, Perseus) bzw. fehlenden Heroen (z. B. Herakles) – aus Athen kommen müsste[21]. Einen attischen Ursprung der Kompositionen erkannte K. Schefold, etwa in der Figur der Penelope, die ihn an die Koren des Erechtheions erinnerten. Ob der Grabherr an der Auswahl der Bildthemen beteiligt war oder die vorgeschlagenen Entwürfe des Künstlers goutierte, wird ebenfalls Gegenstand der Untersuchung sein (Kap. V.2. und VII.). Die historisch-politische Situation in der Zeit der Planung und Entstehung der Reliefs könnte die Auswahl der Motive ebenfalls beeinflusst haben (vgl. Kap. VII.).

Darüber hinaus erhebt sich die Frage, welches Publikum Zugang zu der Grabanlage hatte und inwieweit der gesamte Schmuck repräsentativ ist oder rein persönliche Interessen des Grabherrn widerspiegelt[22]. Damit verbunden ist auch immer wieder der Disput über die Beteiligung der Lykier an den Kämpfen um Troja und die Visualisierung dieses Bündnisses auf dem Westfries. Die Lykier nehmen in den homerischen Epen eine wichtige Stellung ein, denn die aus Kreta eingewanderten Lykier Sarpedon und Glaukos führten ihr Volk als Verbündete der Trojaner in den Krieg gegen die Griechen. Außerdem galt Bellerophon als Ahnherr und Stammvater der Lykier.

Das Heroon von Trysa (Modell, Taf. 1,2) gehört mit dem Nereidenmonument von Xanthos (Taf. 184,3) und dem Heroon von Limyra (Taf. 184,4) zu den drei monumentalen Grabdenkmälern in Lykien[23]. Das Nereidenmonument steht bezüglich Bauform und Bildschmuck in griechischer Tradition, nimmt aber lokale Elemente der lykischen Architektur und Bildkunst – beispielsweise am kleinen Sockelfries – auf[24]. Ähnliches ist ebenso am Heroon von Limyra zu beobachten: Architektur und Skulpturenschmuck, etwa die Karyatiden, sind mehr den griechischen Vorbildern verpflichtet als persischen, hingegen sind die Cellafriese mit einer Wagenausfahrt und einem Reiterzug geschmückt, die wiederum „Stilmittel orientalischer Herrschaftsideologie aufweisen"[25]. Nach J. Borchhardt legitimiert der lykische Dynast Perikle seine Herrschaft durch den lykischen Ahnherrn Bellerophon[26] sowie den Ahnherrn der Perser, Perseus, die beide als Akrotere den Giebel des Grabmonumentes in Limyra schmückten. Über allen Bildthemen auf den Friesen des Heroons von Trysa schwebt die Frage nach Identitäten: Dabei stehen Bildelemente und Vorlagen im Fokus, die auf griechische oder orientalische bzw. persische Traditionen zurückgreifen, oder solche, die lokale lykische Bezüge beinhalten. Der Bildschmuck des Heroons bietet für diese Diskussion ein glänzend geeignetes Beispiel, da auf kaum einem anderen Grabmal in Lykien so deutlich Ikonographie lykischer Tradition neben solcher griechischer Herkunft steht. Diesbezüglich nimmt das

18 Benndorf – Niemann 1889; Münsterberg 1890; Löwy 1902; Körte 1916; Schefold 1965, 176 f., s. unten Kap. VIII.

19 Szemethy 2005, 422, Dok. Nr. 49.

20 Schefold 1965, 176 f.

21 Brommer 1974, 168 f.

22 Vgl. auch Borchhardt 1987, 12–17.

23 Borchhardt 1976a, 127–143; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 204–218. 220–222.

24 Childs – Demargne 1989; Demargne 1990, 65–69 mit weiterer Literatur. Zum Nereidenmonument s. auch Nieswandt 2011.

25 GHH 1990, 169 f.; Borchhardt 1990, 75–78; s. auch Borchhardt 1976a.

26 Vgl. dazu die Bemerkung von Hölscher 2000a, 104 mit Anm. 23.

Heroon von Trysa dominant beide Traditionen und noch dazu persische und ägyptische Bildelemente auf, wohingegen im Bildschmuck des Nereidenmonuments von Xanthos, in dem vor allem mit den Nereiden und den Akroterfiguren auf griechische Bildmotive zurückgegriffen wird, lokallykische und auch persische Elemente überwiegen. Der Bildschmuck des Heroons von Limyra reflektiert wiederum auf griechische Bildmotive (Karyatiden, Akroterfiguren), verbindet diese mit persischer Ikonographie (Wagenfahrt und Truppenparade) und lässt darüber hinaus mit den Akroteren für Lykien relevante Mythen nach griechischem Vorbild einfließen[27].

In seiner Gesamtheit wird das Bildprogramm des Heroons von Trysa von Bildern griechischer und griechisch-lykischer Mythen dominiert und weist auch persisch-orientalische sowie ägyptisch-phönizische Elemente auf. Es sind also für alle drei Monumente und ebenso für einige andere Grabreliefs in Lykien die Kombination und der gleichzeitige Rückgriff auf ikonographische Elemente griechischer, lykischer und persischer Identität charakteristisch.

Die Auswahl des Bildschmucks einer so bedeutenden Grabanlage kann nicht zufällig erfolgt sein. Selbst wenn die Wiederholung der Amazonomachie und Kentauromachie oder die flüchtig anmutenden Jagdszenen, deren Komposition auch durch den Bildträger bedingt ist, allgemeine Gültigkeit haben, lassen Motive wie der Freiermord, die Stadtbelagerung oder etwa die Reliefs mit Taten des Theseus und Perseus kaum eine allgemeine Interpretation der Kompositionen zu[28].

Ganz eindeutig präsentiert auch der Grabherr des Heroons von Trysa etwa mit dem Relief des Bellerophon und der Chimaira seine Abstammung aus einem lykischen Adelsgeschlecht, denn Bellerophon gilt ja als mythischer Stammvater der Lykier. Mit der Wahl griechischer Mythen verweist er wiederum auf seine Verbindung zu Athen. Zu den im Kontext mit dem Grabinhaber nicht eindeutig geklärten Darstellungen gehören der Frauenraub, die Platte mit dem Viergespann oder die Bankettszenen mit den Tänzerinnen – Themen, die an vielen anderen Grabreliefs in Lykien zu finden sind. Der Bezug dieser Reliefs zu bedeutenden Ereignissen im Leben des Verstorbenen wird nochmals eingehend diskutiert. Diese thematische Vielfalt an einem Denkmal ist einzigartig und verdient eine eingehende Untersuchung unter besonderer Berücksichtigung der Frage nach Identitäten und Traditionen in der Auswahl und der Gestaltung des Bildschmucks.

Die Reliefs der Grabdenkmäler in Lykien sind wichtige Zeugnisse für die Lebenswelt des lykischen Volkes. Viele Darstellungen haben Parallelen und spiegeln kulturelle Vorstellungen, die Mentalität der lykischen Gesellschaft und historische Kontexte wider. Aus den Bildthemen der Reliefs von Trysa eröffnet sich die Möglichkeit für eine sepulkrale oder repräsentative Deutung der Friese.

Ziel der vorliegenden Studie ist außerdem eine ausführliche Analyse des Bildschmucks des Heroons, die den ikonographischen und stilistischen Traditionen nachgeht, die Reliefs unter Berücksichtigung des Forschungsstandes interpretiert und dem Grabherrn und Auftraggeber nachspürt.

ZUR VORLIEGENDEN STUDIE

Zu Beginn der vorliegenden Untersuchung zeigen ein Überblick über die Erforschung des Heroons von Trysa und die Diskussion der Fragestellungen, die im wissenschaftlichen Diskurs immer wieder thematisiert wurden, welches Verständnis die Wissenschaft für das Monument in Lykien aufbrachte und wie sie es im Vergleich zu den bekannten Denkmälern der Klassik bewertete. Die mythologischen Bildthemen standen im Fokus der Betrachtungen der ersten wissenschaftlichen Beiträge zum Heroon, ebenso wie jene Themen, die mit dem Troja-Mythos und den Versen Homers in Verbindung gebracht wurden, nämlich die Landungsschlacht und die Stadtbelagerung der Westseite. Einige Gelehrte sprachen sich jedoch explizit gegen eine homerische Bildtradition im Sinne

27 Vgl. jüngst Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 204–209. 220–222. 377 Kat. 1.

28 Vgl. Thomas 1976, 43 f.

der Visualisierung des Kampfes um Troja aus und bis heute besteht keine Einigung in der Interpretation dieser Friese. Im darauffolgenden Kapitel werden der Grabbau im Inneren des Temenos und die dazugehörigen Reliefs sowie die (freiplastischen) Skulpturen (Kap. III.) besprochen, die das Expeditionsteam unter Benndorf noch vereinzelt in diesem Areal gefunden hat. Die Reliefdarstellungen der eigentlichen Grablege repräsentieren das persönliche Umfeld des Grabherrn und sind daher von besonderer Bedeutung für die Interpretation des Monuments. Eine Rekonstruktion des Grabbaus, basierend auf dem Fundament, das noch im Temenos in situ vorhanden ist und den erhaltenen Fragmenten wurde von F. Fichtinger angefertigt[29].

Einen wesentlichen Teil dieser Studie nimmt die detaillierte Untersuchung zu den ikonographischen und typologischen Traditionen der Friese und Friesfiguren ein (Kap. IV.1.–3.). Diese ausführlichen Analysen sind als Basis für die Bewertung und Deutung der Friese und Bildthemen unverzichtbar, denn allein eine umfassende Studie zur Skulpturenausstattung ermöglicht eine Gesamtbewertung des Bildschmucks, der Komposition und der ikonographischen Traditionen. Eine Untersuchung der Realien ist für die weitere Deutung und die Nachzeichnung von Bildtraditionen von ebensolcher Bedeutung.

In der Folge versucht eine gründliche formanalytische und stilistische Studie (Kap. IV.4.), in der – über die Arbeiten von C. Praschniker und W. A. P. Childs[30] hinausgehend – für die gesamten Friesreihen charakteristische verbindende Elemente herausgearbeitet und Unterschiede aufgezeigt werden, der Organisation der Bildhauerarbeiten nachzuspüren und Gruppen oder einzelne verantwortliche Hände zu unterscheiden. Außerdem soll eine profunde stilistische Untersuchung die zeitliche Einordnung der Friese, auf deren Notwendigkeit bereits R. v. Schneider hingewiesen hat, möglichst gut nachvollziehbar machen[31]. Dabei werden nicht ausschließlich stilistische Charakteristika in der Gewandgestaltung, sondern auch kompositorische Eigenheiten und Besonderheiten diskutiert, beispielsweise die Anwendung von Perspektive und Räumlichkeit. Außerdem sticht die differenzierte Darstellung der Physiognomien einzelner Figuren hervor, die vor allem auf Denkmälern in Lykien immer wieder zu beobachten ist, wodurch sich die Bilder deutlich von den klassischen griechischen Denkmälern abheben[32]. Darüber hinaus wird der Rezeption von Stil nachgegangen und Formen der Repräsentation von Identitäten analysiert. Vergleichende Studien zu anderen Grabreliefs und Denkmälern in Lykien, die nach dem Heroon von Trysa entstanden sind, werden hinsichtlich der Frage der Nachhaltigkeit dieses Denkmals für Lykien unternommen. Solch detaillierte Analysen sind unerlässlich, um das Heroon von Trysa in seiner Gesamtheit innerhalb der klassischen Denkmäler in Lykien und in der griechischen Welt positionieren zu können.

In den Ausführungen zur Interpretation (Kap. V.) steht zum einen die Deutung des Friesschmucks im Fokus, zum anderen die Auswahl der Bildthemen im Hinblick auf Ausdruck von Lebenswelt und Mythenwelt sowie deren Relevanz für den Grabherrn. Die Rolle der Identitäten erweist sich – besonders bei der Analyse ikonographischer Traditionen, also bei der Betrachtung und Interpretation lykischer Denkmäler – vor allem im historischen Kontext von zentraler Relevanz.

Die Ergebnisse der vorangegangenen Untersuchungen führen sodann zu einer zeitlichen Einordnung des Heroons von Trysa, die im Kap. VI. dargelegt wird.

Ist eine Benennung des Grabherrn von Trysa aus derzeitiger Sicht auch nicht sicher nachweisbar, so wird man dennoch die Vermutung zulassen, dass der Auftraggeber für die bildliche Ausgestaltung des Heroons nicht ausschließlich auf Ideen und Konzepte eines griechischen Bildhauers angewiesen war, sondern vielmehr konkrete Vorstellungen zur Bildprogrammatik umsetzen ließ, die ja griechische und für die lykische Gesellschaft relevante Mythen sowie persische Bildelemente miteinbezog[33]. Damit beweist der Auftraggeber sein Repräsentationsbedürfnis und ebenso die Positionierung seiner lykischen Identität zwischen Traditionen von Ost und West. Der gesamte Bildschmuck

29 Dazu s. unten Kap. III.1.3.

30 Praschniker 1933a; Childs 1976; zum Stil der Friese des Heroons von Trysa s. auch Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 209–220.

31 „Ob es dem Ende des fünften oder der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts vor Chr. angehört, muss eine genaue stilistische Analyse noch lehren." Szemethy 2005, 422 Dok. Nr. 49.

32 Auf die oft „einheitlichen" und austauschbaren Physiognomien von Figuren auf griechischen Denkmälern wird in dem entsprechenden Abschnitt hingewiesen. Zur Mimik vgl. Giuliani 1986, 117–133, bes. 124 f. 129–133.

33 J. Borchhardt hat in mehreren Aufsätzen die Grabanlage dem durch die Münzprägung bekannten lykischen Dynasten Miθrapata zugewiesen (Borchhardt 2000a, 121–124; Borchhardt 2004a, 399). Entgegen dieser Meinung hält M. Zimmermann die Theorie vor allem wegen des Machtbereichs des Miθrapata, der sich in seinem Wirkungsfeld vermutlich auf das westliche Zentrallykien beschränkte, für nicht haltbar (Zimmermann 1992, 35. 27–50); vgl. auch Jacobs 1987, 64. 65–67) und vor kurzem hat auch F. Kolb die Zuweisung des Grabmals an Miθrapata wieder zurückgewiesen (Kolb 2008a, 154–159); ausführlich dazu Kap. VII.

wurde bewusst ausgewählt, sodass man durchaus ein Bildprogramm erkennen kann, das auf die Bedürfnisse des Grabinhabers abgestimmt ist und eine Reflexion auf das Leben des Bestatteten darbietet, wie im Kap. VII. diskutiert wird.

Schließlich werden im Kap. VIII. die zuvor durchgeführten Untersuchungen und Deutungen zusammengefasst und die Bedeutung des Heroons von Trysa unter den Denkmälern der Klassik bestätigt.

Ein ausführlicher Katalog (Kap. IX.) dokumentiert neben der detaillierten Figurenbeschreibung erstmals die Maße der Platten und Figuren sowie den Erhaltungszustand der Steine und die Farbspuren, die vereinzelt noch auf einigen Reliefs sichtbar sind.

Dem Phänomen „Heroon von Trysa", das über einen langen Zeitraum hinweg viel zu wenig in der Forschung klassischer Denkmäler Berücksichtigung fand, und den oben skizzierten Diskursen und Fragestellungen auf die Spur zu kommen und das Monument wieder in den Blickpunkt der Forschung zu stellen, ist das Ziel der vorliegenden Studie.

I.1. BEMERKUNGEN ZUR BEGRIFFLICHKEIT

Im Folgenden werden einige ausgewählte Begriffe erläutert, die vor allem im Kontext des vorliegenden Werkes einer Erklärung oder Diskussion bedürfen[34].

Lykier und lykisches Volk

Eine Definition zu Lykien und der lykischen Bevölkerung erschließt sich einerseits aus der lykischen Schrift, die außerhalb der vorgelagerten Halbinsel, die topographisch als „Lykien" bezeichnet wird (und sich bis in die Milyas und Kibyratis erstreckt), nicht zum Tragen kam, andererseits aus der Rekonstruktion historischer Ereignisse in diesem Gebiet, die aus verschiedenen Quellen gespeist werden. Peter Frei hat auf die Schwierigkeit aufmerksam gemacht, eine Geschichte Lykiens zu fassen und zurückzuverfolgen[35]. Dieses Gebiet wurde über einen langen Zeitraum hinweg von unterschiedlichen Volksgruppen und Einflüssen geprägt, die auf verschiedenen Ebenen greifbar sind. Im Kontext der vorliegenden Studie ist die Bezeichnung „Lykier" und „lykisch" auf die Bewohner dieser Halbinsel bezogen, deren kulturelle Zeugnisse vor allem anhand der Gräber, bzw. der Bilderwelt dieser Gräber, der lykischen Schrift und der Münzen, die während der Dynastenzeit in Lykien geprägt wurden, fassbar sind[36]. Studien zur Visualisierung der „Lykier", die vor allem das Erscheinungsbild der Relieffiguren auf Grabdenkmälern in Lykien miteinbeziehen, implizieren ein differenziertes Bild[37]. Außerdem ist der Name Lykien in antiken Schriftquellen belegt, etwa bei Homer, Thukydides, Diodorus Siculus, Herodot, Aristoteles, Strabon, Plinius d. Ä., Plutarch, Arrian, Pausnias, um nur einige zu nennen, und in den Inschriften, die zahlreich in Lykien gefunden wurden[38].

Orient und Persien

Der Begriff „Orient" wird in der Fachwelt zu Recht als wenig präzise bezüglich Raum und Zeit kritisiert, wird er doch oft dem Begriff „Okzident" gegenübergestellt. G. Lacambre erklärt diesen Begriff wie folgt: „Die vorderasiatischen Hochkulturen im mediterranen Orient – Ägypten, Palästina und Griechenland – gelten als der Ursprung der Zivilisation des Abendlandes, des Okzidents. Mit der Teilung des Römischen Reiches in die griechisch-orientalische Osthälfte sowie die römisch-lateinische Westhälfte begann bereits in der Antike der Antagonismus zwischen Orient und Okzident"[39]. Zum Alten Orient gehören Ägypten, Mesopotamien und Persien auch in der Definition der Herausgeber anlässlich der Ausstellung „Europa und der Orient" in Berlin im Jahr 1989[40].

34 Dieses Kapitel entstand auf Anregung eines anonymen Gutachtens, das seitens des Verlags für die Drucklegung eingeholt wurde.

35 Frei 1990, 7 f.

36 Grundlegend dazu auch Kolb – Kupke 1989, 9–19; Frei 1990, 7–17; Bayburtluoğlu – Borchhardt 1990, 19–22; Borchhardt 1990a, 29–37; Neumann 1990, 38–40; Klinkott 2001; Klinkott 2002; Kolb 2003; Kolb 2008a; Rumscheid 2009; Neumann 2012; Wörrle 2012; Zenzen u. a. 2013.

37 Vgl. dazu Benda-Weber 2005, 181–185; s. auch Borchhardt 1999; vgl. auch Berns 2002, 126–128.

38 Vgl. die Zusammenstellung von K. Zhuber-Okrog in GHH 220–227; s. auch Kolb – Kupke 1989, 17; Klinkott 2005, 120–124. 497 f. Vgl. auch Treuber 1887, 13–46 mit Darlegung der antiken Quellen. Vgl. auch die Beiträge in Borchhardt – Dobesch 1993.

39 Lacambre in: Lemaire 2010, 7.

40 Budde – Sievernich 1989, 15.

In der Antike wird der Begriff „Orient“ nicht zwangsläufig antagonistisch zur griechischen Welt aufgefasst, wechselseitige Einflüsse kultureller Art, Handelsverbindungen lassen auf Kontakte schließen, die einen Niederschlag in den Monumenten und Artefakten finden[41].
J. Wiesehöfer hat die Problematik der Begrifflichkeit in der Altertumswissenschaft am Beispiel von dem Begriff „Alter Orient“ diskutiert und geographisch auf Kulturlandschaften von Mesopotamien, Syrien, Palästina, Iran und auch Ägypten bezogen[42]. Orient versteht sich im Kontext der vorliegenden Arbeit in ebendieser Definition.

Ost und West

Zunächst gilt es zu definieren, welche geographischen Bereiche hinlänglich und im Speziellen im Kontext der vorliegenden Studie die Begriffe Ost und West ansprechen. Ausgehend von der Lage der Landschaft Lykien, meint „Ost“ den Kulturkreis im persischen Osten und im Orient (s. o.), „West“ hingegen die griechische und die ionische Kultur Kleinasiens[43]. Der Begriff „Brückenland Anatolien“ erfasst das Phänomen „Ost und West“ im Hinblick auf die Wechselwirkung von kulturellen Einflüssen in einem Gebiet, dass weder explizit dem Osten, noch dem Westen angehört, bzw. über die Jahrhunderte verschiedenen Einflüssen und Kontakten ausgesetzt war[44]. Handelsbeziehungen, Migration und Machtwechsel führten im gesamten Mittelmeerraum zu Austausch, Kontakten und kulturellen Einflüssen, die eben mehr oder weniger aufgenommen, angenommen und weitergeführt wurden. Somit wird das Phänomen „Ost und West“ auch immer zwischen Antithese und Symbiose diskutiert werden, wie das jüngst auch M. Miller und T. Hölscher betont haben[45].
Diese Terminologie „Ost und West“ wirkt a priori weder einschränkend noch ausweitend, sofern sie nicht definiert ist[46]. Eine Differenzierung von Ost und West existierte bereits in der Antike, wie die historischen Begegnungen und Konflikte zwischen beispielsweise Hellenen und Persern verdeutlichen. Selbst die Feldzüge Alexander des Großen haben kulturelle Unterschiede zwischen Ost und West meist noch verstärkt, anstatt verringert, jedenfalls beiden Seiten verdeutlicht[47]. J. Wiesehöfer hat außerdem einen bedeutenden Faktor in dieser Diskussion herausgestellt: die einseitige Betrachtung, ungleich von welcher Seite ausgehend, kann der Komplexität dieses Phänomens nicht gerecht werden und erfordert Gelehrte „mit je einem Standbein in beiden Welten“[48].

Klassik

Die Zeit der griechischen Klassik umfasst eine Epoche der griechischen Kultur, die mit der „Entwicklung Athens zu einer ausgeprägten Demokratie“ einhergeht und in der Bildkunst bahnbrechende und ebenso reformhafte Entwicklungen durchmacht, sich von der blockhaften Steifheit der Körperformen löst und vielfältige Bewegungsmomente und räumliche Auffassung in die Gestaltung von Figur und Architektur einbezieht[49]. Die Verwendung des Begriffs „Klassik“ bezieht sich auf die Epoche des 5./4. Jhs. v. Chr., in der die „Kunst, die später als ‚klassisch‘ galt, schon bei ihrer Entstehung von der Absicht bestimmt war, etwas Außerordentliches, Exemplarisches zu schaffen“, wie A. H. Borbein dies ausdrückt[50]. Der Autor weist ebenso darauf hin, dass es sich bei dem Begriff „Klassik“ um ein Rezeptionsphänomen handelt, das „die Kunst selbst in Gang gesetzt hat“[51].

Ikonographie

Ikonographie ist untrennbar mit der Sachkenntnis verbunden und zeigt dem Betrachter rasch die Möglichkeiten und Grenzen der Lesbarkeit auf, die mit dem Wissen um die „Sachen“ einhergehen[52]. Das umfassende Kapitel IV.1–3 zu ikonographischen Analysen der Friese beinhaltet nicht nur die – in diesem Fall bereits meist bekannte Sachkenntnis

41 Kuhrt 2013, 33–59; Rollinger – Ruffing 2013, 135–150; Maul – Asper 2013, 188–196; Zenzen u. a. 2013, 292–366. In diesem Kontext stellt T. Hölscher die Frage nach kulturellen Einflüssen aus dem Orient in der griechischen Welt und den daraus entstehenden semantischen Ebenen: „… their semantic provenience from a specific cultural context becomes less important than their more or less seamless semantic integration into a new context“: Miller – Hölscher 2013, 389. Zu Handelsbeziehungen zwischen Anatolien und Assyrien im 2. Jt. v. Chr. s. z. B. Faist 2001, 53–66; Dercksen 2002, 35–44.

42 Wiesehöfer 2007, 600.

43 Gebiete wie Karien, das wiederum als Satrapie des Achämenidenreiches unter persischem „Einfluss“ stand, zählt hier nicht dazu. Vgl. auch Lemos 2007; Cobet u. a. 2007; Maul – Asper 2013, 188–196; Miller – Hölscher 2013, bes. 388–391.

44 Vgl. die Beiträge in Blum u. a. 2002.

45 Miller – Hölscher 2013, 368: „Stability and change on either side are to be taken into consideration, in order to assess the various – and often contradictory – factors of antithesis and symbiosis“. s. auch Keen 1993.

46 Zu der Problematik einer Definition von Kulturkontakten zwischen Ost und West s. auch Wiesehöfer 2007, 579–603.

47 Zu Alexanders Haltung gegenüber den Kulturen des Orients s. auch Kuhrt 2007, 617–632.

48 Wiesehöfer 2007, 603.

49 Hölscher 2002, 36 f. Borbein 2002, 11 f.: „…ein gesteigertes Selbstbewußtsein der Intellektuellen und Künstler sowie der Wille, sich mit der Tradition kritisch auseinanderzusetzen und auf der Basis intensiver Reflexion zu neuen Problemlösungen vorzustoßen“.

50 Borbein 2002, 9.

51 Borbein 2002, 9. 15.

52 Vgl. dazu Hölscher 2002, 86–88. Schollmeyer 2012, 9. 12–14 begreift die Ikonographie als „sachliche Erklärung des Bildinhaltes bei gleichzeitiger Beachtung von zeitlichen Veränderungen“.

einer Darstellung, sondern beschäftigt sich gerade mit den Bildern, die nicht anhand der Bildinhalte zweifelsfrei lesbar und deutbar sind. Ikonographische Analysen sind aber auch untrennbar mit ikonologischen Studien verbunden, die eine Darstellung mit der erworbenen Sachkenntnis in einen Kontext stellen.

Motiv und Typologie

Die Begriffe Motiv und Typologie beziehen sich vorrangig auf die Untersuchungen der Figurendarstellungen. Als Motiv wird zum einen ein Bewegungsmotiv, die Körperhaltung und der Moment einer Bewegung bezeichnet, zum anderen eine inhaltliche Szene, die einen bestimmten narrativen Moment oder Momente einfängt.

Typologie wird in dem Kontext der vorliegenden Studie ausschließlich für Figuren verwendet und kennzeichnet eine bestimmte Körperhaltung oder Bewegung, die einem meist gängigen Schema entspricht, das mehrfach auf dem besprochenen Monument (Heroon von Trysa) und anderen Denkmälern zu finden ist und diachron auftritt[53].

Formanalyse und Stil

Formen von Artefakten, hier besonders von Skulpturen und Vasenmalerei, und deren äußere Erscheinungsform und Gestaltung sind die grundlegend relevanten Aspekte von Formenanalyse und Stil, die den Aufbau einer Figurendarstellung betreffen[54]. T. Hölscher hat unter dem Begriff „kollektive Formenphänomene“ formanalytische „Werkzeuge“ wie Stil, Struktur, Typus und Gattung präzisiert, wobei die Begriffe auch ineinander übergreifen können[55]. Zur Formanalyse, die hier im Kap. IV.4. detailliert besprochen wird, gehören stilistische Beobachtungen an den Figuren, die sich z. B. auf das Gewand, das Verhältnis von Gewand und Körper, oder den Kopf, die Haargestaltung und die Physiognomie konzentrieren. Weitere Aspekte sind die Komposition, die Auf- und Verteilung der Figuren auf dem Bildfeld, die Anlage von raumgreifenden Figuren, perspektivisch und räumlich aufgefasste Elemente.

Typus und Motiv erklären sich durch Bewegungsschemata und -abläufe, die über Epochen und Denkmälergattungen hinweg Traditionen greifbar machen und Einblick in die Arbeitsweise von Bildhauern insofern ermöglichen, als motivische Vorbilder als tradierte Vorlagen lange Zeit Gültigkeit gehabt zu haben scheinen[56]. Formanalyse und Stil stellen für die vorliegende Studie unentbehrliche Werkzeuge dar, um die Friese des Heroons analysieren und positionieren zu können[57].

Mythenwelt und Lebenswelt

Die Problematik der Begriffe „Mythenwelt“ und „Lebenswelt“ hat L. Giuliani erst kürzlich diskutiert und die missverständlichen und auch verfänglichen Bedeutungsebenen untermauert[58]. Der Autor schlägt bereits in früheren Publikationen vor, die Art der Darstellungen von Bildern und Szenarien in deskriptive und narrative zu unterscheiden[59]. P. Schollmeyer sieht die Trennung der beiden Begriffe generell mit Skepsis und argumentiert mit der antiken Denkweise[60]. Darum lassen sich diese Begriffe als Ausdruck eines Phänomens, das mehr parallelisierend als trennend aufzufassen ist, sehr wohl anführen, da die Menschen ihre Lebenswelt und ihre Charaktere durch Mythen widerspiegeln. Der Mythos wird als Ausdruck des „Menschentums“ in diesem Sinne überhaupt kreiert.

Die Friese des Heroons von Trysa beanspruchen diese Begrifflichkeit im Besonderen, stellen sie doch zum einen die Visualisierung klar erkennbarer Bilder von bekannten und überlieferten Mythen, die mit prägnanten, den schriftlichen Überlieferungen entnommenen Szenarien aufwarten und damit den Betrachter die Informationen zu Lesbarkeit dieser Bilder vermitteln. L. Giuliani bezeichnet diese als „gewisse Schlüsselelemente, die es dem Betrachter erlauben, die passende Geschichte überhaupt zu

53 In diesem Werk wird von der strengen Trennung von Typologie und Ikonographie Abstand genommen. Zur Definition vgl. auch Borbein 2000, 120–122.

54 Zur Definition und Besprechung vgl. Borbein 2000, 109–128; Hölscher 2002, 88–91. Vgl. auch Schweitzer 19–69. 173–176. Zu Kriterien zur Formanalyse vgl. auch Schweitzer 1969, 186–191.

55 Hölscher 2002, 88 f.

56 s. Hölscher 2002, 90 f.; Schweitzer 1969, 176–180.

57 Zu den Möglichkeiten und Grenzen stilistischer Analysen s. auch Borbein 2000, 111–114.

58 Giuliani 2014, 204–226, bes. 210 f.

59 Giuliani 2004, 210 mit Anm. 11 und Hinweis auf Giuliani 2003. Zur Definition vgl. auch Junker 2005, 54–61.

60 Schollmeyer 2012, 19: „… wo der Mythos oftmals lebendige Geschichte war und die Taten von Helden … vor allem als mythischer Spiegel und Vorbild real aristokratischer Lebens- respektive Verhaltensweisen verstanden wurden. … Mythenbilder zeigen in diesem Sinn die wichtigsten Rollen- und Verhaltensideale der antiken Gesellschaft und sind dergestalt ein wichtiger Schlüssel zum Verständnis des mentalen Haushalts der Griechen und Römer“.

identifizieren“[61]. Zum anderen werden Themen visualisiert, die nicht eindeutig mit Szenen aus einem überlieferten Mythos zu verbinden sind, andere wiederum weisen „Anklänge“ etwa an Verse des Homer auf, wie etwa die Stadtbelagerung.
Bilder auf Grabdenkmälern in Lykien, die der „Lebenswelt“ der Bevölkerung zugeordnet werden, erschließen sich auf mehreren Ebenen, aus den Schriftquellen, den Bildern, die Lebensbereiche visualisieren aus deren Informationen die Forschung eine Vorstellung von „Lebenswelten“ in Lykien entwickelt hat. Ob wir solche Bilder „richtig“ lesen im Sinne der „Lebenswelten“ des 5./4. Jhs. v. Chr. lässt sich natürlich nicht eindeutig nachweisen, doch erschließen sich offenbar Gewohnheiten kombiniert mit ikonographischen Darstellungskonventionen, die nicht nur aus den Bildern der Antike herauszulesen sind, sondern sich über Jahrhunderte der Menschheitsgeschichte wiederholen und dadurch wiederum eine gewisse Gültigkeit hinsichtlich der Erfassung von Lebenswelt in sich tragen. Die Begriffe „Mythenwelt“ und „Lebenswelt“ meinen im Folgenden eine Welt, die nach erkennbaren und lesbaren Mythen von jener dem Lebensbereich zuzuordnenden Bildern differenziert wird.

Akkulturation

Akkulturation versteht prinzipiell die Auf- und Übernahme von anderen kulturellen Einflüssen in eine Kultur[62]. Diese Phänomene sind in unterschiedlichen Bereichen greifbar und erfordern eine kontextbezogene und immer wieder eine neue begriffliche Erklärung[63]: Beispielsweise wird dem theriomorphen Rhyton eine Tradition in der Bilderwelt des achämenidischen Reiches nachgewiesen, findet sich aber ebenso in Lykien und in Griechenland[64]. Für F. Kolb zeigt sich Akkulturation in Lykien auf unterschiedlichen Ebenen, die sowohl Schrift und Sprache, Denkmäler, als auch die Welt der Götter und die Struktur des Gemeinwesens umfassen, das mit griechischen Poleis vergleichbar ist, wie Herodot (Hdt. 1, 176) überliefert[65].

Identität

Die altertumswissenschaftliche Forschung hat in den vergangenen Jahren die „Identitäten“-Frage auf unterschiedlichen Ebenen aufgegriffen und diskutiert[66]. Unter Identität versteht man in der Regel „das Zugehörigkeitsgefühl eines Individuums oder einer sozialen Gruppe zu einem bestimmten kulturellen Kollektiv“[67] aber auch die „Echtheit einer Person oder Sache und völlige Übereinstimmung mit dem, was sie ist oder als was sie bezeichnet wird“[68], und hat eine einschränkende Wirkung. Identität begreift im Kontext der Diskussion um Lykien und die Lykier ein Phänomen, das nicht nur eine bestimmte Bevölkerungsgruppe, sondern auch deren Zugehörigkeitsgefühl zu einer Kultur, die in der speziellen Ausprägung kaum außerhalb dieses „Raumes“ greifbar ist. Identitäten von „außerhalb“ finden allerdings „Einlass“ in diesen lykischen Kulturkreis, wie beispielsweise persische, griechische und ägyptisch-phönizische Elemente in der Bildkunst Lykiens auftauchen. Lykische Identität funktioniert also in diesem Fall nur hinsichtlich der „Filterung“ von kulturellen Einflüssen von außen. Für T. Hodos ist Identität Zeichen von Heterogenität: „Identity points on heterogenuity of culture. Rather it is an assemblage of practises, ideas, customs, traditions, beliefs, institutions, and products of work and thought“[69]. T. Hölscher hat jüngst auf die Problematik der Diskussion um „Identitäten“ verwiesen, die von der modernen Forschung auf antike Phänomene gestülpt werden und definiert den Begriff, der zum einen ein gesellschaftliches System von „cultural concepts“ und zum anderen „specific notion“ von Identität umfasst, wie folgt: „‚Identity‘ in this sense should be conceived as a concept that responds to the emphatic question of ‚who I am‘ and ‚who we are‘…“[70].

61 Giuliani 2014, 211: Dass narrative Bilder auch bekannte Geschichten voraussetzen, erklärt sich aus der Lesbarkeit für den Betrachter, denn ohne Kenntnis der Geschichte, ist eine Lesbarkeit der Bilder nicht oder nur begrenzt möglich hinsichtlich der Sichtbarkeit des Dargestellten, die dann aber nicht in einen narrativen Kontext im Sinne eines Mythos gestellt werden kann.
62 Miller – Hölscher 2013, 409–412.
63 So etwa Ehling u. a. 2004, 1 f.
64 H. Klinkott führt Beziehungen zwischen dem Achämenidenreich und „Anderen“ Gebieten in Kleinasien am Beispiele von Karien an und weist explizit auf die „eigenstaatliche Identität“ Kariens unter der Perserherrschaft hin, die offenbar impulsgebend für die Entwicklung einer karischen Eigenheit, vielleicht auch Identität gewirkt hat: Klinkott 2009, 162. W. Tietz erörtert Beziehungen zwischen Karien und Lykien und betont einen kulturellen Austausch zwischen diesen Gebieten, wobei Karien vermutungsweise die Funktion eines „Brückenlandes“ hatte: Tietz 2009, 170–172. Zum Rhyton im griechischen Kulturkreis s. auch Borgers 2004, 107. 116 f. 147 Kat. 24 Taf. 9 d. e: Lagernder Herakles mit erhobenem Rhyton (attisch sf. Skyphos des Theseus-Malers aus Ruvo: Neapel Museo Archeologico Nazionale, Inv. 81154; 505–495 v. Chr.); S. 151 Kat. 51 Taf. 19 b: Mann mit Trinkhorn (Skyphos aus Tarent: Basel, Slg. H. A. Cahn, Inv. HC 1469; 505–495 v. Chr.
65 Kolb 2003, 207. 210–217.
66 z. B. Rumscheid 2009; Hales – Hodos 2010; Zenzen u. a. 2013; s. auch unten Kap. V.6; s. allgemein dazu Hall 2007, bes. 337–229.
67 Vgl. Wikipedia <https://de.wikipedia.org/wiki/Kulturelle_Identit%C3%A4t>.
68 Duden s. v. Identität.
69 Hodos 2010, 15.
70 Miller – Hölscher 2013, 411.

II. Forschungsgeschichte zum Heroon von Trysa – ein Überblick[1]

Die Darstellung der Geschichte der Erforschung des Heroons von Trysa ist ein aufwändiges Unterfangen, dessen Vollständigkeitsanspruch hier nicht zu gewährleisten ist. Mit der Zusammenstellung einer Bibliographie am Ende der Untersuchung wird versucht, so lückenlos wie möglich die Publikationen zum Heroon von Trysa zu erfassen und auch die Veröffentlichungen zu listen, die sich in weiterem Sinne mit dem Grabmonument beschäftigen. In diesem Kapitel wird hingegen eine Fokussierung auf monographische Werke und relevante Veröffentlichungen im Sinne von Einzeluntersuchungen zu bestimmten Themen des Denkmals angestrebt. Im Folgenden wird die Erforschung des Heroons von Trysa in einem Überblick vorgelegt und versucht, deren Ergebnisse zusammenzufassen. Daher fällt die Aufarbeitung nicht primär nach chronologischen Gesichtspunkten, sondern zu Gunsten einer thematischen Gliederung aus.

DIE ANFÄNGE: DAS DENKMAL WIRD DER FACHWELT BEKANNT GEMACHT – POSITION UND REAKTION

Zu den raren niedergeschriebenen Schilderungen des Entdeckers Julius August Schönborn zum Heroon von Trysa, gehört ein kurzer Bericht aus dem Jahre 1851, in dem er das Monument vage schildert, über die genaue Lage aber schweigt: „The monument consists of a peribolus enclosing a sarcophagus, showing its sepulchral character. It is of a rectangular form, and the enclosing wall is about thirty paces long, by twenty-five in width. It is fonned of large squared stones, often of great length, which are placed in two courses, one above the other."[2].

Eugen Petersen und Felix von Luschan beschrieben in dem Reisebericht der Unternehmung des Jahres 1882 die Ruinen von Trysa und die Friese des Heroons und veröffentlichten einige Inschriften, die sie im dortigen Ruinengebiet gefunden haben[3].

Otto Benndorf und George Niemann haben in einer ersten umfassenden Monographie das Heroon von Gjölbaschi-Trysa der Fachwelt vorgelegt und bekannt gemacht[4]. Die grundlegenden Untersuchungen umfassen sowohl die Geschichte der Entdeckung und der Bergung der Friesplatten des Denkmals als auch eine Beschreibung der Darstellungen und eine ikonographische und stilistische Studie. Außerdem werden die Fragmente aus dem Inneren des Grabbezirks sowie einige der Sarkophage der sog. Heroon-Nekropole, die sich im Osten außerhalb der Temenosummauerung befindet, beschrieben und diskutiert.

Die Publikation von O. Benndorf und G. Niemann bildet auch heute noch die Grundlage für die Beschäftigung mit dem Heroon von Trysa[5]. Benndorfs einleitender Satz: „Das Heroon […] ist das größte und eigenartigste Denkmal der lykischen Landschaft […]", trifft sowohl auf die Bauform und die Gebäude im Inneren des Temenos als auch

1 Vgl. auch Landskron 2008, 119–122; Landskron 2011, 32–35.
2 Schönborn 1851, 42.
3 Petersen – von Luschan 1889, 8–18, bes. 13–16 (zum Heroon).
4 Benndorf – Niemann 1889.
5 Ein Vorbericht ist von O. Benndorf in den Archäologisch-Epigraphischen Mitteilungen erschienen: Benndorf 1882, 151–252. Der Text der 1889 erschienenen Monographie wurde außerdem in drei Teilen im JbKuHistSamml veröffentlicht: Benndorf 1889, 1–134; Benndorf 1890, 1–52; Benndorf 1891, 5–68. Zum nachfolgenden Zitat im Text s. Benndorf – Niemann 1889, 30.

auf die Anordnung der Friese und ihr Bildprogramm zu. Die Autoren beschreiben das Erscheinungsbild der Architektur, die Bearbeitung der Steinblöcke sowie die topographische Lage und dokumentieren diese Befunde durch genaue zeichnerische Aufnahme der Fundsituation der Friese, des Temenosinneren und der erhaltenen Denkmäler in unmittelbarer Umgebung außerhalb des Heroons. Die minutiösen Zeichnungen der Friese und aller Figuren sind für jede weitere Untersuchung von großem Wert. Die einzelnen Darstellungen sind gemäß dem Forschungsstand des ausgehenden 19. Jahrhunderts interpretiert: Man sah in den Bilder das, was man aus der antiken Literatur kannte, geprägt von der Vorstellung, antike Bilder seien „Illustrationen" von Texten[6]. So wird beispielsweise die Stadtbelagerung der Westseite als Darstellung des Kampfes um Troja interpretiert.

Die Monographie wurde in der Wissenschaft zum Teil kritisch aufgenommen und so manche Deutung wurde in den folgenden Jahren – bezüglich stilistischer und typologischer Fragen, Rezeption, Entwürfe, ikonographischer Eigenarten in Lykien und Interpretation einzelner Bildthemen – diskutiert, wie die nun kurz besprochenen Publikationen zeigen.

Bald nach dem Erscheinen des Buches von Benndorf und Niemann beschäftigt sich Ferdinand Noack vor allem mit der Interpretation der Westwand[7]. Er äußert berechtigte Zweifel am Zusammenhang der Stadtbelagerung mit der Belagerung Trojas in der homerischen Ilias, da Troja ja nicht durch Erstürmung eingenommen wurde, sondern durch die List des Odysseus, indem er die Einwohner des Nachts überrascht hat. Außerdem führt er gegen die Deutung von O. Benndorf, der in der aus der Stadt flüchtenden Gruppe (I 468, Taf. XX) die Heimführung der Helena durch Menelaos erkennt, an, dass in der Regel eine Person nicht zweimal auf einem Fries zur Darstellung gekommen ist[8]. Hingegen versteht er die Westwand vielmehr als realhistorische Darstellung eines lokallykischen Ereignisses des Grabherrn, wobei er die Szenen mit den Reliefs des Nereidenmonumentes in Xanthos vergleicht[9]. Dieser Deutung widerspricht umgehend Wilhelm Gurlitt, der in dem thronenden Paar Helena und Priamos sieht (I 462, Taf. XX) und die fehlende Kenntnis der gesamten Szene eher als lückenhafte Überlieferung des trojanischen Krieges interpretiert[10].

Einige Jahre später greift Friedrich Koepp die Skepsis Noacks an der Auslegung der Westseite als Stadtbelagerung nach homerischem Vorbild wieder auf und führt einige wichtige Details an, die gegen die Einnahme Trojas sprechen[11]. Auch er sieht einen lokal-lykischen Aspekt und bringt die Szene mit dem Bellerophon-Mythos in Verbindung, indem er den Thronenden als Iobates deutet. Einen anderen Zugang zur hartnäckigen Deutung der Westwand als Kampf um Troja legt Duncan Mackenzie in der Festschrift für O. Benndorf dar, indem er die „Gleichzeitigkeit der drei Scenen der Westwand und ihr[en] innere[n] Zusammenhang"[12] betont und diesen im Sinne Benndorfs eine einheitliche landschaftliche Idee zugrunde legt. Das räumliche Nebeneinander einer Küstenschlacht, einer Stadtbelagerung und einer Amazonomachie zeige auch jeweils einen „gleichmässigen Höhepunkt der Situation, ebendort, wo die Wendung zur Entscheidung einsetzt"[13]. Die Schlussfolgerung Mackenzies, eine Amazonomachie setze auf diesem Fries auch die Darstellung von anderen Mythen voraus, ist gerade für den Bildschmuck dieses Grabmals nicht zwingend.

Mit der Frage der Vorbilder aus der Malerei beschäftigt sich Emanuel Löwy und einige Jahre später Gustav Körte[14]. Beide konstatieren hinsichtlich Typus und Stil die Anlehnung der Reliefs an griechische Vorbilder und Traditionen. E. Löwy erkennt eine vereinfachte Anlehnung an die polygnotische Malerei und führt nicht nur die Komposition dafür an, sondern auch die Wiederholungen der Freiermotive und die leere Fläche am linken Rand der Penelope-Platte[15]. Auch G. Körte diskutiert den Einfluss der Malerei Polygnots auf die Reliefs von Trysa, die seiner Meinung nach eine formale

6 Damit ist nicht eine versgetreue, sondern eine inhaltliche Illustration gemeint.
7 Noack 1893, 305–332, bes. 311–324.
8 Noack 1893, 322 f. Gegen eine Deutung im Zusammenhang mit Troia spricht sich auch Chamoux 1963, 145 aus.
9 Noack 1893, 331 f.
10 Gurlitt 1894, 283–288. Auch R. Münsterberg macht polygnotische Malerei als Vorbild für die Thronende der Westseite, in der er wie W. Gurlitt Helena erkennt, namhaft: Münsterberg 1890, 84 f.
11 Koepp 1907, 70–77.
12 Mackenzie 1898, 159.
13 Mackenzie 1898, 160.
14 Löwy 1902, 422–426; Körte 1916, 257–288.
15 Löwy 1902, 426.

Vereinfachung der klassischen Vorbilder zeigen, und zweifelt mehrfach die Deutung O. Benndorfs an, die Friese mit der Landungsschlacht (Südseite außen und Westseite) und der Stadtbelagerung mit Troja zu verbinden[16]. Die griechische Monumentalmalerei als Vorbild für die Komposition der Heroonfriese zu diskutieren, wirft viele Fragen auf, da ja keine Gemälde erhalten sind und jede Überlegung nur auf der Überlieferung der antiken Autoren basieren kann, worauf auch G. Körte hinweist, der die Grenzen dieser Diskussion deutlich macht. Die Suche nach Vorbildern veranlasst ihn auch zur Gegenüberstellung mit den Versen Homers, deren Zitat er etwa beim Freiermord vermisst (z. B. das Fehlen der Waffen der Freier), wodurch er in vielen Fällen die Deutung Benndorfs in Frage stellt[17].

In dieser Diskussion wird allerdings dem Bildträger nicht die Bedeutung beigemessen, die ihm m. E. zukommt, denn es ist kaum adäquat, eine großflächig angelegte Malerei mit der Komposition eines fortlaufenden Frieses zu vergleichen. G. Körte hebt auch die flüchtige Ausarbeitung der Friese an der Nordseite des Heroons hervor, die er mit dem Drängen des Grabherrn zur Fertigstellung zu erklären versucht[18].

Im Jahre 1950 beschäftigte sich Fritz Eichler nach seinem Beitrag zu den Friesfragmenten der Ostwand[19] wieder eingehend mit dem Denkmal und veröffentlichte einen monographischen Band zu den Reliefs des Heroons[20]. Er beschreibt die Figuren der Friese und erörtert Probleme des Stils und der Interpretation, die ihn zu einer Datierung der Reliefs in das erste Viertel des 4. Jhs. v. Chr. veranlassen. Weiters analysiert er die Friese nach kompositorischen und stilistischen Charakteristika und versucht, verschiedene ausführende Bildhauer herauszufiltern. In der Folge kommt F. Eichler zu dem Schluss, das Heroon von Trysa wäre später zu datieren als das Nereidenmonument von Xanthos, wobei er die perspektivischen Lösungen der Stadtdarstellungen beider Monumente vergleicht.

Rudolf Noll betont in seinem Aufsatz 1971 anlässlich einer Feier zum 90. Jährung der Expedition O. Benndorfs nach Lykien die ungewöhnliche Form des Grabdenkmals und die Zusammenstellung der Bildthemen der Reliefs[21]. Er verweist außerdem auf die in griechischer Bildtradition verhafteten Themen und untersucht den Stil der Relieffiguren, in dem er einerseits „gewisse Provinzialismen“ – die im Rahmen dieser Studie erläutert werden sollen – und andererseits erstaunliche perspektivische Darstellungen, vor allem bei der Stadtbelagerung, konstatiert. Seitens des Kunsthistorischen Museums Wien ergriff Wolfgang Oberleitner im Jahre 1994 die Gelegenheit, die im Depot schlummernden Friese wieder in das Bewusstsein der Fachwelt und vor allem der Öffentlichkeit zu rücken. Er veröffentlichte einen Bildband zu den Reliefs des Heroons mit einem ausführlichen deskriptiven Teil zu den Figurenfriesen[22]. Dabei widmet er auch der Forschungsgeschichte, der Verbringung der Friese nach Wien sowie einer von zahlreichen Farbaufnahmen begleiteten Beschreibung der Bildthemen einen großen Teil der Publikation. Bezüglich des Stils der Figurenfriese weist Oberleitner auf evidente qualitative Unterschiede der Friesseiten hin und betont, wie 50 Jahre zuvor C. Praschniker, an der Nord- und Ostwand „schleuderhafte und konzeptlose Ergebnisse“, die er mit einer unvorhergesehenen raschen Fertigstellung der Anlage erklärt[23].

STUDIEN ZUM STIL

Einen wichtigen Beitrag zur Erforschung des Denkmals erbrachte Camillo Praschniker mit der umfangreichen Studie zum Stil und zur Arbeit der Bildhauer am Heroon. Er prägt in seinem Aufsatz zu den Friesen den Begriff „Kollektivarbeit“, der die Zusammenarbeit vieler Künstler an der bildlichen Ausstattung eines Denkmals zum Ausdruck bringen soll[24]. Der Schwerpunkt seiner Arbeit liegt auf der Untersuchung stilistischer Charakteristika der dargestellten Themen. So erkennt er beispielsweise im Feiermord und der darunter angebrachten Kalydonischen Eberjagd zwei unterschiedliche Künst-

16 Gegen Benndorfs Deutung des Frieses der Westseite als Kampf um Troja trat auch Coelius Schmid ein und kritisierte dessen Argumentation mit Nachdruck: Schmid 1897. Der Beitrag fand aber kaum Eingang in die wissenschaftliche Diskussion und geriet zunehmend in Vergessenheit.

17 z. B. Körte 1916, 265–268 (der Raub der Leukippiden zeige kein Hochzeitsfest, sondern eine Festgemeinde beim Opfer in einem Tempelbezirk – mit Verweis auf die Quellenlage zur Überlieferung dieser Sage); 268 f. (die Landungsschlacht der Südwand bringe keinen Hinweis auf die Kyprien).

18 Vgl. auch Praschniker 1933a, 25–28. 35–40; Oberleitner 1994, 59 f.

19 Eichler 1947, 55–72.

20 Eichler 1950.

21 Noll 1971, 40–44.

22 Oberleitner 1994.

23 Oberleitner 1994, 56–61; s. auch die Katalogbeiträge zum Heroon von W. Oberleitner in: GHH 1990: Oberleitner 1990, 71–74. 155–157. 167 f.; Gschwantler 2002, 131–135.

24 Praschniker 1933a, 1–40.

ler, sieht im Stil der Sieben gegen Theben barockes Pathos und konstatiert an den Friesen der Nordseite (Kentauromachie und Jagd) wie der Ostseite (Kentauromachie) eine flüchtige Komposition und Arbeitsweise[25]. Er prägt den Begriff „Stegreifkompositionen" für die Motive der sich wiederholenden Bildthemen und kommt letztlich zu dem Schluss, dass den Friesen des Heroons ein einheitlicher und detaillierter Gesamtentwurf fehlte und der Reliefschmuck lediglich an der Außenseite (Südseite) auf die Länge der Mauerblöcke abgestimmt war, wohingegen sich bei den Friesreihen rechts des Tores Erklärungsbedarf für die frei gebliebene Fläche ergibt[26]. Die von O. Benndorf geäußerte Annahme, die Mauer wäre länger als ursprünglich geplant ausgefallen, mag insofern zutreffen, als die anstoßende Schmalseite des oberen östlichen Mauerzuges beim Figurenentwurf nicht berücksichtigt wurde. Beim unteren Fries ist – unter Berücksichtigung der Ausschmückung beider Friese über die gleiche Länge – links ein Stück des Blockes glatt geblieben.

Gisela Richter setzt die Entstehungszeit der Friese des Heroons früher an, nämlich um 420–410 v. Chr. und argumentiert diesen Datierungsvorschlag stilistisch mit der Kombination von bewegten Faltengebilden und hauteng anliegenden Stoffen, die die Körperformen betonen. Außerdem weist Richter auf die Kampfdarstellungen hin, die Ausschnitte eines größeren Ganzen vermitteln: „In the battle scenes, which include massed formations of soldiers, there is conveyed for the first time in Greek art a sense of something extending beyond the actual representation, a feeling that what is represented is merely part of a larger whole", und auf die innovative perspektivische Darstellung[27].

William A. P. Childs untersucht die Friese in den 1970er Jahren nach stilistischen Kriterien, wobei die Motive der Gewandfalten (z.B. „key hole-ended foldes") und die stilistische Einordnung der Friese im Zentrum der Studie liegen[28]. Er verdeutlicht die bildhauerische Tradition und Nähe der Reliefs von bzw. zu attischen Denkmälern des Reichen Stils. Außerdem datiert er die Friese, wie zuvor schon Jürgen Borchhardt[29] und Pierre Demargne[30], wesentlich später als noch O. Benndorf, nämlich aufgrund der Manierismen lange nach dem Reichen Stil in das zweite Viertel des 4. Jhs. v. Chr., genauer um 370 v. Chr., und bewertet die bildhauerische Arbeit der Kalydonischen Eberjagd höher als beispielsweise jene der Westseite.

Im selben Jahr analysiert Christine Bruns-Özgan die Friese des Heroons ausführlich nach stilistischen Kriterien und kommt hinsichtlich der ausführenden Bildhauer zu dem Schluss, dass es sich nicht um attische Künstler handeln muss, der Einfluss im Stil aber sehr wohl auf attische Vorbilder zurückgehen könnte[31]. Oftmals werden von Ch. Bruns-Özgan die Friese des Apollontempels von Bassai-Phigalia zum kompositorischen Vergleich angeführt. Sie stellt am Bassai-Fries zwar schematische, aber auch dichtere Figurenanordnungen als beispielsweise an den Schlachtfriesen in Trysa fest und weist in der Konsequenz auf die weniger plumpe und schwere Figurenkomposition der Heroonfriese hin, an denen eine fortgeschrittene und deutlicher entwickelte bildhauerische Arbeit zu sehen ist. Außerdem macht die Autorin Ähnlichkeiten in den Gewandmotiven geltend, wodurch wiederum stilistische Unterschiede verdeutlicht werden konnten. Bezüglich der Vorlagen für die Bildhauer geht Ch. Bruns-Özgan von Paradeigmata (Skizzen, Zeichnungen oder auch Reliefs aus Ton) aus, von Vorbildern aus der Malerei, die besonders deutlich anhand der flachen Relieffiguren zu erkennen ist[32]. Die Autorin kommt aufgrund der stilistischen Analysen zu dem Schluss, dass ein attischer Einfluss schon wegen der Vorlagen dominant gewesen sein muss, jedoch zeigen die rundlichen Körperformen, die sich deutlich unter dem Gewand abzeichnen, stark ionischen Einfluss. Diesbezüglich widerspricht Ch. Bruns-Özgan der These von F. Brommer, der schon aufgrund der Darstellung der Heroen Theseus, Perseus und Bellerophon (und wegen des Fehlens von Herakles) einen Bildhauer aus Athen für den Entwurf verantwortlich hält[33].

25 Als eine Verallgemeinerung im Sinne einer schematisch-dekorativen Gestaltung der Figurenfriese (z. B. Amazonomachie, Kentauromachie und Jagd) deutete W. Gurlitt die sich wiederholenden Bildthemen der Reliefs: Gurlitt 1894, 283–289. Kritisch äußert sich John Boardman zu den mythologischen Darstellungen: „Die ganze Anordnung drängt den Eindruck auf, hier habe man griechische Mythologie per Meter eingekauft", Boardman 1998b, 242 mit Abb. 222,1–11.

26 Praschniker 1933a, 38 f.

27 Richter 1990, 137 f. Abb. 182.

28 Childs 1976, 281–316.

29 Borchhardt 1970, 383: 380–360 v. Chr.

30 Demargne – Laroche 1974, 120 f.

31 Bruns-Özgan 1987, 56–81, bes. 80 f.

32 Bruns-Özgan 1987, 74 mit Anm. 290; 76.

33 Brommer 1974, 168 f.

Vorbilder aus der Malerei erkennt auch K. Schefold, der die bildhauerische Qualität der Friese des Heroon betont, die er auf die nicht erhaltene griechische Malerei zurückführt[34]. In jüngster Zeit widmete J. Borchhardt in seinem umfassenden Werk zu den Nekropolen in Limyra auch dem Stil der monumentalen Grabreliefs in Lykien eine Untersuchung. Er nimmt in der Beurteilung des Stils eine neue Sichtweise ein und versucht anhand von Komposition und Stil eine differenzierte Einordnung, die nicht auf die Meisterfrage der einzelnen Friese fokussiert, sondern auf die bildhauerischen Traditionen weist[35]. Dem geht eine detaillierte Charakterisierung der stilistischen Einordnung durch C. Praschniker, F. Eichler und W. A. P. Childs voraus[36]. Die Gliederung von J. Borchhardt erfolgt nach drei Gruppen: 1) klassische Vorbilder, die eine Abhängigkeit von den Friesen des Niketempels in Athen und des Tempels von Bassai-Phigalia veranschaulichen (Südwand: Amazonomachie und Kentauromachie; Landungsschlacht; Freiermord und Kalydonische Eberjagd; Westwand: Landungsschlacht und Amazonomachie; Ostwand: Perseis, Theseis); 2) Kriterien der Perspektive (Südwand: Sieben gegen Theben; Westwand: Stadtbelagerung; Nordwand: Leukippidenraub); 3) gattungsspezifischer und ornamentaler Stil (Nordwand: Jagd, Kentauromachie), der sich durch schablonenhafte Figuren auszeichnet und in dem Elemente aus der westpersischen und gräko-persischen Kunst enthalten sind[37]. Besonders hebt J. Borchhardt den „Meister der Westwand Mitte, den Priamos-Meister“ hervor, der die Komposition auf das Grabhaus ausrichtet und die Szene mit der Heimführung der Helena (I 468) beschließt[38]. Außerdem revidiert er in dieser Arbeit nochmals die in früheren Schriften postulierte Datierung des Heroons von Trysa in die Zeit des Schlichten Stils um 370 v. Chr. und bekräftigt die Annahme für eine frühere Entstehungszeit des Denkmals um 400 v. Chr.[39].

UNTERSUCHUNGEN ZUR IKONOGRAPHIE

Die von Frank Brommer konstatierte Konzentration auf Heldendarstellungen aus der griechischen Mythologie erfährt damit einen neuen, bislang nicht vertieften Aspekt für das Bildprogramm der Friese von Trysa[40]. Für F. Brommer sind griechische Künstler für die Übernahme der griechischen Bildtraditionen verantwortlich, die sich in sonst in Lykien nicht anzutreffenden Themen – wie den Theseus- und Perseustaten, der kalydonische Eberjagd, den Sieben gegen Theben und letztlich auch dem Freiermord – widerspiegeln. F. K. Kienitz betont, dass die Reliefs des Heroons, die „…sogar inhaltlich Szenen aus der griechischen Heldensage…“ darstellen, den Eindruck vermitteln, Lykien wäre „…in kultureller Hinsicht schon im 4. Jahrhundert v. Chr. mehr oder minder eine griechische Provinz…“ gewesen, doch erkannte er eine andere geistige Haltung hinter diesen Bildern[41].

Fragen zu ikonographischen Eigenarten in Lykien diskutiert William A. P. Childs in einer zwei Jahre nach dem Aufsatz zu stilistischen Untersuchungen erschienenen Monographie zu den lykischen Stadtdarstellungen[42]. Er unterscheidet drei Typen von Stadtdarstellungen anhand der Denkmäler in Lykien: eine ausschnitthafte Darstellung von Stadtmauern neben einem Schlachtfeld, die keinerlei Verbindung zueinander haben, dann eine Stadt mit ihren Gebäuden innerhalb einer Mauer, die einen Bezug zu der anschließenden Schlachtszene aufweist, und letztlich eine Stadt, die auf einem Hügel oder auf felsigem Gelände gezeigt ist[43]. Die Mauer auf der äußeren Südwand zählt er dem ersten Typus, jene auf der Westwand dem zweiten Typus zu[44]. Ikonographische Traditionen für die lykischen Stadtdarstellungen erkennt W. A. P. Childs im Orient, vor allem in anatolisch-syrisch-palästinischen Denkmälern und ebenso in den Städtereliefs der assyrischen Paläste. Zu Recht führt der Autor eine vereinfachte, oft schematische Ikonographie dieses Themas auf den Grabreliefs in Lykien an[45].

Bruno Jacobs kritisiert die Untersuchung W. A. P. Childs in erster Linie wegen dessen Argumentation, die lykischen Städtedarstellungen wären von assyrischen Motiven be-

34 Schefold 1965, 175–177.
35 Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 203–251, bes. 209–220.
36 Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 209–211 (C. Praschniker: 12 Meister); 211–213 (F. Eichler: 14 Meister); 215 f. (Kriterien von W. A. P. Childs).
37 Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 216–218.
38 Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 218.
39 Zu diesem Datierungsansatz vgl. auch Borchhardt 2004a, 399 f.; Borchhardt 2006, 103 f.
40 Brommer 1974, 168 f.
41 Kienitz 1981, 232 f.
42 Childs 1978.
43 Childs 1978, 17; s. auch Landskron a.
44 Childs 1978, 18–21. 31–36.
45 Childs 1978, 105.

einflusst[46]. Er kommt zu dem Schluss, dass die lykischen Städtereliefs eine lokale Errungenschaft darstellen und sich aus dem „Repräsentationswillen" lykischer Dynasten als Historienbilder entwickelt hätten, und führt in diesem Zusammenhang die Reliefs auf dem Nereidenmonument von Xanthos an[47]. Allerdings betont er bezüglich der Ausführung auch die bildhauerische Kompetenz griechischer Künstler bei lykischen Stadtdarstellungen[48].

Mit Bildmotiven und ikonographischen Eigenheiten auf lykischen Gräbern befasst sich Jan Zahle in einem umfassenden Beitrag 1979 und konstatiert anhand der sich immer wiederholenden Bildthemen eine starke kulturelle und soziale Zusammengehörigkeit der lykischen Gesellschaft[49]. Er betont außerdem die Reflexion des Lebens der Bestatteten und der zugehörigen Familie in den Bildern. J. Zahle bespricht einzelne Szenen der Heroon-Friese – z. B. die Darstellung der gegenüber Sitzenden vom Türsturz der Außenseite, die schon G. Rodenwaldt als „lykisches Motiv" hervorgehoben hat[50], oder die Reliefs mit Gelage – und stellt diese in den Kontext anderer Reliefbilder auf lykischen Gräbern[51]. Jean-Marie Dentzer widmet in seiner umfassenden Publikation zu Bankettdarstellungen dem Bankettfries des Heroons von Trysa ein Kapitel und hebt den allgemeinen Charakter des Bankettfrieses der Süd- und Ostseite hervor, an dem kein spezifischer Hinweis auf eine kultische Veranstaltung oder ein Totenmahl zu erkennen ist[52]. Ch. Bruns-Özgan behandelt die Mahlszenen auf lykischen Denkmälern in einem eigenen Kapitel, vergleicht diese mit griechischen Mahlszenen und hebt die heroische Sphäre hervor, in die diese Bilder weisen. Allerdings bleibt die Darstellung von Kindern beim Bankett und Familienmahl in diesem Kontext unbeachtet[53].

Im Rahmen seiner langjährigen Forschungen in Lykien beschäftigte sich Jürgen Borchhardt immer wieder mit dem Heroon von Trysa[54]. Er hält bis in jüngste Zeit an der Deutung der Stadtbelagerung als bildliche Darstellung des homerischen Epos um Troja fest, interpretiert diese Szene allerdings im Sinne dynastischer Repräsentation des lykischen Grabherrn. In verschiedenen Untersuchungen zur lykischen Kunst betont er, welch bedeutende Rolle lykischen Dynasten bzw. Fürstenhöfen für die Visualisierung homerischer Epen zukam, da die Adelsgeschlechter Lykiens ihren Stammbaum auf Iobates und Bellerophon zurückführten. Allen voran stehe dabei der Bildschmuck des Heroons von Trysa, dann die Skulpturenausstattung des Heroons von Limyra und viele andere Grabdenkmäler, denn nur durch deren Darstellungen ist die Bilderwelt der Lykier dokumentiert[55]. Die neue monographische Publikation von Jürgen Borchhardt und Anastasia Pekridou-Gorecki zu den Grabanlagen von Limyra beinhaltet ein Kapitel zum Heroon von Trysa, in dem der Schwerpunkt auf den ikonographischen undstilistischen Analysen liegt (s. o.).

Mit der Rezeption von Bildern und Einzelaspekten der Reliefs von Trysa befasste sich in jüngerer Zeit etwa Werner Tietz, der das Relief mit dem fliehenden Adrastos aus dem Fries der Sieben gegen Theben an der äußeren Südwand rechts des Eingangstores zum Heroon genauer untersuchte[56]. Die Studie gibt einen kleinen Einblick in die Komplexität der Fragestellungen zu den einzelnen Darstellungen, konkret geht es Tietz jedoch um die Frage nach den Vorbildern für diese umfangreichen Reliefs, für die in der Forschung oftmals Musterbücher aus dem griechischen Mutterland vorausgesetzt werden. Außerdem hebt der Autor die Apobaten-ähnliche Gruppe mit Adrastos hervor und bezweifelt in dieser Darstellung ein Aufspringen auf den Wagen. Die gesamte Haltung impliziere eher ein Abspringen des Kriegers. Allerdings muss betont werden, dass die Pferde in lossprengender Haltung gezeigt sind, d. h. die Gruppe ist so aufgebaut, dass der Wagenlenker das Gespann noch zurückhält, aber die Pferde in Startbereitschaft hält. Generell lässt sich bei den Apobatenbildern ein Auf- bzw. Absteigen nicht immer klar unterscheiden. Genau dieses Phänomen versucht W. Tietz mit einem Zitat aus Plinius (nat. 35, 59) zu untermauern.

46 Jacobs 1987, 62–64.
47 Vgl. Hölscher 1973 passim und 33. 70.
48 Jacobs 1987, 64: „Auf lykischem Boden also entsteht aus dem Repräsentationswillen der lykischen Dynasten und griechischem Darstellungsvermögen eine autochthone Tradition des Historienbildes."
49 Zahle 1979, 245–346.
50 Zum Sitzmotiv vgl. auch Rodenwaldt 1940, 44–57; Zahle 1979, 302–306 Abb. 32; Bruns-Özgan 1996/97, 46–57; Zimmermann 2003, 268–270 mit Abb. 2; Borchhardt – Borchhardt-Birbaumer 2008, 51–83, bes. 51–65; Kolb 2008a, 112–114; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 299 f.
51 Dazu vgl. Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 47–71; Landskron 2012, 179–192.
52 Dentzer 1982, 408–411.
53 Bruns-Özgan 1987, 236–254. z. B. das Salas-Monument in Kadyanda: s. dazu Borchhardt – Neumann 1968, 175–214; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 309 f.; vgl. zu Mahlszenen in Lykien auch Zahle 1979, 270–277; Marksteiner 2002, 269–273; Tofi 2006, 829–846; Landskron 2012a.
54 z. B. Borchhardt 1976a; Borchhardt 1987; Borchhardt 1994; Borchhardt 2000a; Borchhardt 2004a; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 209–218.
55 Vgl. auch Borchhardt 1993, 45–69; Borchhardt 2001, 135–146 und zahlreiche andere Publikationen des Autors (s. Bibliographie). Treuber 1887, 57–62. Zu Iobates und Bellerophon, nach denen zwei lykische Demen benannt wurden, s. Treuber 1887, 59; Kolb – Kupke 1989, 4.
56 Tietz 1996/1997, 58–64.

Havva İşkan bespricht diese Platte der Südwand des Heroons im Rahmen des Aufsatzes zum Totenkult in Lykien und weist eine Deutung des Adrastos als Apobat zurück[57]. Die Szenen der Westwand interpretiert sie als „annalistische" Darstellungen aus dem Leben des Grabherrn. Alessandro Poggio hat den Fries des Freiermordes 2007 wieder zur Diskussion gestellt und in dieser Darstellung eine Reflexion auf das Leben des Grabinhabers und seiner Familie gesehen: Die Aufgabe des Mannes, den Oikos zu beschützen, und die Erwartung an die treue Ehefrau, dem Mann zur Seite zu stehen[58].

Neue Impulse erfuhr die Wissenschaft durch die wieder aufgeworfenen Fragen nach dem Grund der Auswahl von Bildthemen und der Inanspruchnahme mythischer Themen für „Bildprogramme" öffentlicher und „privater" Bauten[59] wie beispielsweise der Kentauromachie, Amazonomachie und der Theseis[60]. Jochen Fornasier untersucht die Friese des Heroons von Trysa im Rahmen der Studie zu Jagddarstellungen und sieht den Bildschmuck als Bildprogramm herrscherlicher Legitimation und als Ausdruck von Akkulturation. Im gleichen Jahr erschien die Monographie von Judith M. Barringer zur Jagd in der Antike mit einem ausführlichen Kapitel zu den Jagdfriesen des Heroons im Rahmen von Grabmonumenten[61]. Barringer widerspricht J. Boardman[62], der gerade die Nordfriese in nahezu traditioneller Forschungsmeinung als Laufmeter abwertet, und betont die „juxtapositions and parallels that reveal a clever intellect work"[63], die in Bezug auf die Jagddarstellungen eine heroische Jagd und heroische Jäger mit den Jagden und Jägern der Lebenswelt verbinden. Außerdem weist Barringer den Leser auf das durchdachte Bildprogramm der Friese hin, indem in einigen Fällen einem mythologischen ein nicht-mythologisches Thema gegenüberstellt wird[64].

Im Rahmen des monographischen Werks „Art, Myth, and Ritual in Classical Greece" deutet J. M. Barringer die Zusammenstellung der mythologischen und nicht-mythologischen Bildthemen an den Wänden des Heroons: „[…] to liken the deceased ruler to Greek heroes who perform valorous deeds."[65] Außerdem führt die Autorin die Vorbildwirkung der großflächigen Malerei des griechischen Mutterlandes für den Entwurf der Figurenfriese des Heroons an.

Die jüngst erschienene Monographie von Felix Pirson zu Kampfdarstellungen beinhaltet auch ein Kapitel über die Friese des Heroons von Trysa[66]. Zur Zeit des Erscheinens dieser Publikation Ende 2014, die auf die Analyse der Bewegungsmotive der Kriegerfiguren auf Denkmälern der klassischen und hellenistischen Zeit fokussiert ist, war das Manuskript weitgehend abgeschlossen, die Ergebnisse von F. Pirson konnten daher nicht mehr ausführlich diskutiert werden, doch sind Verweise in den Anmerkungen und im Katalog ergänzt worden. Die Publikation von W. Müseler zu lykischen Münzen aus Privatsammlungen befindet sich in Druck. Die Forschungsergebnisse zu den Münzen der lykischen Dynasten konnten nicht mehr eingearbeitet werden.

TOPOGRAPHIE UND SIEDLUNGSGESCHICHTE, BAUTECHNIK

Der Topographie von Trysa ist die Habilitationschrift von Th. Marksteiner gewidmet, wobei für das Heroon der Nachweis einer chronologisch kontinuierlichen Siedlungsgeschichte dieses Gebietes, die sich – abgesehen von einer Besiedlung in vorgeschichtlicher Zeit – seit der 2. Hälfte des 6. Jhs. v. Chr. anhand der Denkmäler nachweisen lässt, von besonderer Bedeutung ist[67]. Für die ersten Jahrzehnte des 4. Jhs. v. Chr. konstatiert der Autor eine umfassende Neugestaltung des Siedlungsgebietes von Trysa, zu der auch die Anlage des Heroons gehört. Nach der Publikation von W. Oberleitner 1994 beschäftigt sich Th. Marksteiner in einem umfangreichen Kapitel wieder mit dem Heroon und legt einen Katalog der fragmentarischen Fundstücke aus dem Temenosbezirk vor.

Wichtige Erkenntnisse zu topographischen und historischen Themen der Lykienforschung konnten durch die Untersuchungen von Thomas Marksteiner und Frank Kolb und seinem Team gewonnen werden[68]. F. Kolb widmet Trysa und auch dem Heroon

57 İşkan 2002, 273–304, bes. 287–304 mit Anm. 56 und Abb. 11–13; s. auch Szemethy 1996, 123–132. Im Aufsatz zum Totenkult in Lykien II geht die Autorin nur am Rande auf die Reliefs von Trysa ein: Işkan 2004, 392 mit Anm. 122.

58 Poggio 2007, 63–76.

59 Beispielsweise am Parthenon, Niketempel, Hephaisteion, Athener-Schatzhaus in Delphi etc.

60 Zur Deutung von Amazonomachie und Kentauromachie in verschiedenen Kontexten vgl. die Studien von Castriota 1992; Osborne 1994, 52–84; Hölscher 2000b.

61 Fornasier 2001, 234–239; Barringer 2001, 192–202. Mit den Jagdfriesen des Heroons beschäftigte sich auch J. Borchhardt in einer ausführlichen Studie zu Jagddarstellungen: Borchhardt – Bleibtreu 2008b, 61–101; Nollé 2001.

62 Boardman 1998b, 242.

63 Barringer 2001, 196.

64 Barringer 2001, 196–200.

65 Barringer 2008, 171–202, bes. 196.

66 Pirson 2014, 148 f. 150–156; s. auch Pirson 2006.

67 Marksteiner 2002, 177–190, bes. 191–199. Zur Siedlungsstruktur vgl. auch die Untersuchungen von Marksteiner 1993; Wurster 1977; Wurster 1993.

68 z. B. Marksteiner 1993a; Marksteiner 1993b; Marksteiner 2002; Kolb – Kupke 1989, 9–31; s. außerdem die als „Lykische Studien" publizierten Forschungsergebnisse (Kolb 1993; Kolb 1995; Kolb 1996; Kolb 1998; Kolb 2003a) sowie die Monographie von M. Zimmermann zur Landeskunde Lykiens, Zimmermann 1992, bes. 10–27. 58 f.

eine ausführliche Betrachtung in dem umfangreichen Werk über die Siedlungskammer von Kyaneai, diskutiert die Frage nach dem Grabherrn des Heroons von Trysa nochmals ausführlich und betont die Zuweisung des Grabmonuments an den Dynasten Trbbẽnimi, von dem er vermutet, dass dieser um 380 v. Chr. an die Errichtung einer Grabstätte gedacht haben müsste[69]. Allerdings geht der Autor von einer Datierung um 380 v. Chr. aus, einer Zeit, in der dieser Dynast bereits ein sehr hohes Alter gehabt haben müsste, wenn es sich um denselben Trbbẽnimi handelt, der auch an den Kämpfen bei der Expedition des Melesander beteiligt war[70]. Eine frühere Datierung des Monuments, wie sie in der vorliegenden Untersuchung vorgeschlagen wird, würde diese Vermutung noch weiter stützen.

Bautechnischen Fragen, konkret den abgeschrägten Schmalseiten der Platten, hat sich Kurt Gschwantler 1990 im Rahmen des II. internationalen Lykien-Symposions in Wien gewidmet. Er erklärt das Phänomen und die Rahmung der Bildfläche mittels eines erhabenen Randes mit dem Bestreben der antiken Bildhauer, ein Absplittern der Oberfläche während der bildhauerischen Bearbeitung zu verhindern[71]. Gschwantler weist außerdem darauf hin, dass diese vertikalen „Ränder“, die an den Seiten meist als Baumstämme oder auch als Säulen gearbeitet sind, der einheitlichen Komposition eines fortlaufenden Frieses entgegenwirken.

ZUSAMMENFASSUNG UND AUSBLICK

Die Forschungen zum Heroon und zu den Reliefs von Trysa befassen sich bisher – abgesehen von der ausführlichen Publikation von O. Benndorf und G. Niemann sowie dem Buch von F. Eichler und W. Oberleitner – fast ausschließlich mit einzelnen Themen dieses komplexen Denkmals. Diese Einzelstudien bzw. Untersuchungen zu speziellen Bildthemen waren auf Fragen zum Stil, zu Vorbildern und Typus, zum Entwurf und zur Rezeption griechischer Mythen fokussiert. Keine der Publikationen legte einen systematischen Katalog vor, in dem der Erhaltungszustand der einzelnen Platten, die Maße der Platten und Figuren, eine detaillierte Beschreibung der Figuren und eine Untersuchung zu den Farbspuren auf den Reliefs erfolgte. Diesem Desiderat nachzukommen, ist eine der Aufgaben der vorliegenden Publikation. Des Weiteren werden die einzelnen Friesreihen nach ikonographischen, typologischen und stilistischen Kriterien abgefragt, wodurch eine zeitliche Einordnung der Friese und damit eine Datierung des Grabmonuments anhand von Vergleichen erbracht werden kann. Als Datierungskriterien werden vor allem Denkmäler der Klassik des 5. Jhs. v. Chr. herangezogen. Ikonographische Vorbilder sind nicht nur in der Bauplastik bzw. auf tektonischen Friesen zu finden, sondern auch in der Vasenmalerei, sodass in der Forschung immer wieder betont wurde, dass nicht nur bildhauerische Traditionen griechischer Denkmäler bzw. Künstler die Entwürfe der Friese geprägt haben. Die Bildthemen folgen jedoch nicht ausschließlich Vorbildern attischer Denkmäler, sondern viele Elemente verweisen auf einen Einfluss aus der Bilderwelt des Orients (Assyrien, Persien), etwa die Stadtdarstellungen, die Szene mit den Thronenden der Stadtbelagerung (I 462) und die Bes-Figuren, die Verbindungen zwischen Lykien und Ägypten bzw. der Levante belegen, oder auch das sog. Lykische Sitzmotiv, das auf indigene lykische Traditionen hinweist.

Eine allumfassende Untersuchung – zur Ikonographie und Typologie der Reliefs, zu ihren Bildthemen (und deren Übernahme, z. B. bei der Stadtdarstellung) sowie deren Bezug zu Lykien bzw. zum Grabherrn, zur Rezeption griechischer Themen und Bilder in Lykien, zum gesamten Bildprogramm und zur Bauform der Grabanlage von Trysa – sowie eine generelle stilistische Analyse liegen, abgesehen von der Publikation von O. Benndorf und einzelnen Aufsätzen, bisher noch nicht vor. Des Weiteren bedürfen Fragen zur kulturellen Identität hinsichtlich der Benutzung von übernommenen Bildern für die Selbstrepräsentation des Grabherrn, zu Kulturtransfers oder zum Begriff

69 Kolb 2008a, 86–93. 154–159. A. Keen vermutet zwei unterschiedliche Personen des Namens Trbbẽnimi, von denen einer in Limyra inschriftlich fassbar ist: Keen 1998, 131–135. 154–170.

70 Zur Strafexpedition des Melesander s. auch Hölscher 2000a, 99–106; Borchhardt 2000a, 109. Vgl. auch die zahlreichen Beiträge in den Lykischen Studien 1–6 und zum historischen Kontext Keen 1992; Keen 1998; Domingo Gygax 2001; Behrwald 2000, 10–22.

71 Gschwantler 1993, 77–85.

„Provinzialität“ bei der Beurteilung des Stils sowie zum Umgang mit Vorlagen mit einer daraus resultierenden Datierung noch einer Klärung, um der Komplexität des Denkmals mit seiner vielfältigen Bilderwelt gerecht zu werden und das Monument innerhalb der Klassik des 5./4. Jhs. v. Chr. zu positionieren.
Die Aufarbeitung des Bildschmucks sowie der baulichen Anlage des Denkmals und dessen Stellung in der Kunst und Architektur Lykiens im 4./5. Jh. v. Chr. wird neue Aufschlüsse zu Fragen von Identitäten, der Erschließung von Bildern griechischer und griechisch-lykischer Mythen und der Rezeption von Stilformen griechischer und lykischer Denkmäler bringen. Außerdem werden die Reliefs nach griechischen Vorbildern, nach spezifisch lykischen ikonographischen Elementen und dem Kontext zum Grabinhaber nochmals eingehend untersucht und erörtert. Weiters werden in der Folge die bislang in der Forschung erbrachten Grundlagen für die Datierung der Reliefs neu diskutiert.
Obwohl die Friese zuerst von O. Benndorf, dann von F. Eichler ausführlich beschrieben wurden, wird in dieser Arbeit auf eine neuerliche Beschreibung der Figurenreliefs nicht verzichtet, da einzelne Details für eine Deutung der Szenen (z. B. Stadtbelagerung, Jagd, Landungsschlacht) und für stilistische Untersuchungen besonders wichtig sind. Der deskriptive Teil wird in Form eines Kataloges erstellt. Eine ausführliche stilistische Analyse ist für diese Untersuchung unabdingbar, da das Denkmal nicht fest datiert ist, wobei die Frage nach der Rezeption des Stils detaillierter erörtert wird. Untersuchungen zur Typologie beschäftigen sich mit der Frage der Übernahme und Änderung von Themen sowie der Innovationen in der Bilderwelt. Ikonographische und ikonologische Analysen beinhalten die Interpretation der Darstellungen.
Die Komplexität des Bildprogramms des Heroons manifestiert sich in den vielfältigen Darstellungen mythologischer Themen. Dem attischen Helden Theseus und seinen Taten ist ebenso ein Fries gewidmet wie Odysseus oder Perseus. Mythen werden für die Visualisierung historischer Geschehnisse ausgewählt und rezipiert. Diese Form der Veranschaulichung realhistorischer und gesellschaftspolitischer Identitäten bot die Möglichkeit der Erzählung, ohne bestimmte historische Persönlichkeiten in die Darstellung miteinbeziehen zu müssen.
Inwiefern die mythologischen Bilder und anderen Darstellungen der Friese des Heroons Einblick in die gesellschaftlichen Strukturen und Werte des Auftraggebers bzw. Grabherrn zulassen, ist ebenfalls Gegenstand der Untersuchung. Die Auswahl des Bildprogrammes und der Umgang mit Bildern aus unterschiedlichen Bild- und Repräsentationstraditionen werden in Bezug auf die historische Bedeutung bzw. Lebenswirklichkeit und die Vorstellung von Jenseits-begleitenden Bildern diskutiert. Dabei steht a priori nicht die Benennung des Grabherrn im Vordergrund. Vielmehr liegt das Interesse darin, diesen als historische Person fassbar zu machen und Aufschlüsse über seine gesellschaftspolitische und kulturelle Identität anhand der bildlichen Überlieferung des Grabmonuments zu gewinnen.
Die Bedeutung der Friese des Heroons von Trysa wurde insgesamt noch viel zu wenig gewürdigt und die Qualität der bildhauerischen Arbeit aufgrund des witterungsbedingten Erhaltungszustands der Reliefoberfläche vielfach nicht erfasst. Doch kann dieses lykische Grabmonument nicht genug geschätzt werden, gewährt es uns doch – ebenso wie die beiden anderen monumentalen Grabanlagen in Limyra und Xanthos – einen Einblick in die dynastische Gesellschaft zur Zeit der sog. zweiten persischen Königsherrschaft in Lykien und nach dem Ende des attischen Einflusses bzw. der Zugehörigkeit zum attisch-delischen Seebund.

III. Die Grabanlage – Temenos, Grabbau, Einbauten

III.1. DIE GRABANLAGE UND DER GRABBAU IM INNEREN DES GEVIERTS[1] (TAF. 19–22)

Die eindrucksvolle Schilderung Otto Benndorfs, als er sich auf unwegsamem Terrain dem Heroon näherte, beschreibt die Lage der Siedlung von Trysa auf einem Bergkamm sehr treffend, daher sei sie hier zitiert:
„Mit jedem Schritt aufwärts wurde der Blick freier. Nach Südwesten sah man über Hügelreihen hinweg auf die Ebene von Hoiran mit ihrer Fülle von Monumenten, nach Westen entwickelte sich eine lange Thalfurche, die von Gjölbaschi aus auf die mächtige Akropolis von Kyaneai zulief, immer entschiedener wuchs der Berg von Gjölbaschi als die höchste Erhebung des Plateaus heraus. … Wir drangen am Fusse der Akropolis im Sattelthale vor, und nach einigen Hundert Schritten erblickten wir an ihrem Ostende gegen den Himmel stehend eine lange Mauer mit Reliefstreifen. Ein Zweifel war ausgeschlossen, dies musste das Schönbornsche Heroon sein. ...Alle Hoffnungen waren übertroffen, die ersten Augenblicke der Betrachtung von überwältigendem Zauber.“[2].
Der Besucher betritt den Grabbezirk von Süden über eine breite Schwelle und durch ein ursprünglich mit Holztüren versehenes Tor, das von zwei massiven Türleibungssteinen und einem ebenso gewaltigen Türsturz gerahmt wurde (Taf. 23, 1; 24, 1; 25, 1). Im Inneren öffnet sich ein annähernd quadratischer Hof, dessen Wände gemeinsam mit denen der Außenseiten von mehr als 211 m langen, zweireihigen Friesen geschmückt waren (Taf. 197–206). Nach Südosten ausgerichtet erhob sich einstmals der Grabbau, die eigentliche Grablege des Verstorbenen (Taf. 155, 3; 161, 4). In der Südostecke befand sich ein überdachtes Areal, das von Beginn an eingeplant war, wie anhand der Einlassungen (Dübel- bzw. kleine Balkenlöcher) und der Reliefs, die auf diese bautechnischen Einlassungen in den Wänden Rücksicht nahmen (Taf. 193–196), nachweisbar ist. Für einen weiteren Einbau in der Nordwestecke wurden erst nachträglich etwa quadratische Einlassungen (s. o.) angebracht, das Relief wurde an diesen Stellen eradiert (Taf. 104, 1; 112, 1).
Vom Grabbau im Inneren des Temenos befinden sich die aus dem anstehenden Felsgelände herausgearbeiteten Fundamente vom Unterbau noch in situ (Taf. 21, 3–6), vom Sarkophagkasten hat sich der untere Teil mit Reliefschmuck erhalten (Taf. 13–14)[3]. Dessen für die Grablege vertieftes Inneres misst von der Unterkante der Reliefplatten weg bis zu ca. 50 cm[4]. Der erhaltene Kasten besteht aus drei Teilen: Zwei Fragmente (I 585b und c, Taf. 13, 5; 14, 4) bilden jeweils den Teil einer Langseite und je eine Hälfte derselben Schmalseite, das dritte Fragment (I 585a, Taf. 13, 6) ist der andere Teil der Langseite I 585b und die andere Schmalseite. An der Unterseite erkennbare Zapfen von etwa 3 cm Höhe beweisen, dass der Kasten auf einem Unterbau angebracht war, in den diese Zapfen zur Verankerung eingefügt wurden[5]. In der Anlage und auch außerhalb wurden zahlreiche einzelne Fragmente gefunden, die vermutlich zum Grabhaus

1 Das Innere des Temenos wurde nach den Aufnahmen durch O. Benndorf und G. Niemann im Zuge der Expedition ausführlich beschrieben (Benndorf – Niemann 1889) und nochmals gründlich von Th. Marksteiner im Rahmen seiner Habilitationsschrift (Marksteiner 2002) untersucht. Um Wiederholungen zu vermeiden, fasst dieser Teil des Kapitels den Befund auf Basis der bereits durchgeführten Untersuchungen und der Beschreibung des heutigen Zustandes der Anlage zusammen.
2 Benndorf – Niemann 1884, 33.
3 Benndorf – Niemann 1889, 214 f. 220 Abb. 172; Oberleitner 1994, 19 f. Abb. 25; Marksteiner 2002, 138–140 Kat. 55; 160 Kat. 1; 168 f. Abb. 158; Taf. 106. 107.
4 Benndorf – Niemann 1889, 220–222 Taf. 29, 1–4; Marksteiner 2002, 162 f. Nr. 10 Abb. 163. Zur Grablege und den Bestatteten s. auch die Studien von Seyer 2008.
5 Marksteiner 2002, 162 Kat. 10.

gehörten, für dessen architektonischen Aufbau Vorschläge gemacht wurden[6], und die in einer neuen Rekonstruktion von F. Fichtinger vorgelegt werden (vgl. Kap. III.1.3.). Darüber hinaus unterliegt der architektonische Aufbau von lykischen Gräbern keinem allgemeingültigen Schema und kann daher entsprechend vielfältige Formen aufweisen[7].

III.1.1. SZENEN AUS DER LEBENSWELT DES GRABHERRN AUF DEN RELIEFS DES SARKOPHAGKASTENS (TAF. 13-14; 190, 1; 194, 1)

SCHMALSEITEN

Audienzszene, I 585a (Taf. 13, 1–3)
Der erhaltene untere Teil des Sarkophagreliefs zeigt eine auf Grabreliefs und Grabdenkmälern beliebte und häufig dargestellte Szene[8]: Der links Thronende empfängt einen von rechts herantretenden Besucher, unter seinem Stuhl kauert ein Hund, der dem Sitzenden zugeordnet ist. Es handelt sich offenbar um eine Audienzszene im weitesten Sinne, denn ein offizieller Charakter lässt sich bei dem erhaltenen Fragment nicht eindeutig erkennen, da nur die Beine bzw. Unterkörper der Figuren erhalten sind[9]. Doch wäre eine reduzierte Darstellungsform ebenso möglich, also der Empfang einer Person, vielleicht auch eine Übergabe oder das Überbringen eines Geschenks, wie das beispielsweise auf den Reliefs vom Palast in Persepolis oder auf der Ost- und Südseite des Harpyienmonuments von Xanthos, oder auch in der Audienzszene (BM 879, Taf. 176, 3) auf dem Kleinen Sockelfries des Nereidenmonuments von Xanthos der Fall ist[10]. Denkbar wäre aber auch eine Ergänzung zu einer ähnlichen Szene wie auf dem rechten Bildfeld des Firstbalkens des Merehi-Sarkophags, der von P. Demargne um 430 v. Chr. datiert wird[11]: Der Vorsprechende nähert sich leicht vorgebeugt und in entsprechendem Abstand dem Thronenden, vor dessen Stuhl ein Hund sitzt (Taf. 174, 4)[12]. Ein vergleichbares Motiv zeigt eine Reliefbasis aus Apollonia, auf der ein Mann, der ein Himation um die Hüften gebunden hat, einem Sitzenden gegenübertritt und ihm ein Schwert in der Scheide reicht[13]. Die stehende Figur ist deutlich kleiner als die sitzende. Sie könnte auch bis auf den Mantel unbekleidet gewesen sein, wie der Jüngling auf dem Relief des Grabes Nr. 55 in Myra[14], oder einen kurzen Chiton und die Chlamys um die Schulter getragen haben, die sichtbar bis zu den Unterschenkeln herabfällt. Eine Ergänzung des Motivs zu einer Dexiosis wäre ebenso möglich, da die stehende Figur nahe genug an die sitzende herantritt[15]. Vergleichbar sind die in Dexiosis von rechts an die Verstorbene Herantretenden auf dem Grabrelief der Mnesistrate oder auf dem spätklassischen Grabrelief für Korallion[16].

STIL
Eine stringente Erfassung des Verhältnisses der Figuren zum Reliefgrund wird durch die fehlenden Oberkörper der Figuren erschwert, da nicht erkennbar ist, ob die Profilstellung, die anhand der Beine zu sehen ist, auch für Oberkörper und Kopf gilt. Anhand der Beinstellung lässt sich allerdings eine grundparallele Ausführung feststellen, die durch die Schrittstellung etwas aufgelockert wird. Räumliche Wirkung zeigt allein der unter dem Stuhl hockende Hund, dessen Körper leicht schräg aus dem Reliefgrund heraustritt und dessen Kopf vor dem vorderen Stuhlbein ausgearbeitet ist.
Die verriebene Oberfläche des Reliefs verfälscht die Klarheit der Konturen, doch lässt sich eine weiche Modellierung erkennen. Die Zerrfalten des Himations an den Knöcheln der sitzenden Figur sind gratig und reduziert, der Stoff am Unterschenkel scheint wie bei den beiden anderen sitzenden Figuren des Sarkophagkastens (I 585a und I 585c, Taf. 13, 6; 14, 4) kaum Faltengebung aufzuweisen. Hingegen fällt das Gewand des Stehenden in schweren Falten herab, die aber keine tiefen Faltenkanäle erkennen lassen.

6 s. die Vorschläge von Benndorf – Niemann 1889, 214 f. Taf. 32; Marksteiner 2002, Abb. 178 (Rekonstruktionsvorschlag von O. Benndorf und G. Niemann); Abb. 179 (Rekonstruktionsvorschlag von K. Schulz); Abb. 180 (Rekonstruktionsvorschlag von Th. Marksteiner); s. unten.
7 Vgl. Marksteiner 2002, 138–140. 177–180; Hülden 2006, 51–90. 219–274; Mühlbauer 2007, Abb. 95. Zu lykischen Gräbern s. auch İdil 1985, bes. 11 f. K. Schulz hat in den achtziger Jahren eine detaillierte Rekonstruktion des Grabmals erstellt, die bis heute nicht publiziert wurde. Eine aktuelle Rekonstruktion des Grabbaus konnte für diese Publikation auf Basis der zeichnerischen Aufnahmen von K. J. Schulz erarbeitet werden (s. u. Kap. III.1.3.). In jüngerer Zeit hat sich die Forschung intensiv mit den Grabbauten in Lykien beschäftigt und die Vielfalt der Grabformen herausgearbeitet: Hülden 2006; Mühlbauer 2007; Kuban 2012.
8 Vgl. die Listung bei Benda-Weber 2005, 99–103.
9 Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 64 f.
10 Vgl. neuerdings Borchhardt – Bleibtreu 2013, 280 Taf. 255–257; Rudolph 2003, 33 f.; vgl. auch die Diskussion bei Benda-Weber 2005, 99–103, die diese Darstellung zur „verkürzten Audienz“ zählt, bei der sich keine weiteren Personen hinter dem Thronenden befinden.
11 Demargne – Laroche 1974, 93 f. Taf. 52, 1; Bruns-Özgan 1987, 111 f. 284 Kat. S 24 Taf. 18, 4 (Datierung: 4. Jh. v. Chr.). Vgl. dazu Childs 1976, 307–310: um 400–390 v. Chr.
12 Zum Hund: z. B. Firstbalkenrelief des Merehi-Sarkophags aus Xanthos: Demargne – Laroche 1974, 93 f. Taf. 52,1; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 64 f. Ein Rebhuhn befindet sich vor den Füßen eines nackten Jünglings auf einem Felsrelief in Teimiousa: Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 65 Anm. 131. Auf Grabdenkmälern ist der Hund dem Mann zugeordnet, zur Frau gehören in der Regel Reb- oder Steinhühner.
13 Zahle 1979, 309–314, bes. 312 f. Kat. 31 Abb. 38.
14 Borchhardt 1975a, 126–128 Taf. 68 B.
15 Vgl. etwa Diepolder 1931, 29 Taf. 23 (Stele des Hippomachos und Kallias; Piräus, Museum, Inv. 386; um 400–386 v. Chr.); 30 f. Taf. 24, 1 (Stele des Theodoros und Praxiteles; Athen, Archäologisches Nationalmuseum, Inv. 727; um 415–401 v. Chr.).
16 Geominy 2004, 267–270 Abb. 208 (Grabstele der Mnesistrate; Athen, Archäologisches Nationalmuseum, Inv. 826; 1. Hälfte 4. Jh. v. Chr.); Maderna 2004, 378. 380 f. Abb. 346 (Grabrelief für Korallion; Athen, Kerameikosmuseum. Inv. P 688; um 340 v. Chr.).

Tänzerfiguren, I 585c/I 585b (Taf. 14, 1–3)

Die Fußpaare, die nach außen gewandt sind, also voneinander abgewandt, gehören zu zwei Tänzerfiguren, deren Geschlecht nicht mit Sicherheit bestimmt werden kann. Die Füße und die erhaltenen Unterschenkel sind von zarter Statur, vergleichbar mit jenen der Tänzerinnen in den Giebeln des sog. Tänzerinnensarkophags in Xanthos (Taf. 173, 5. 6), die stilistisch jedoch unterschiedlich sind, dass erwogen werden kann, zwei Bildhauer hätten an den Giebeln gearbeitet[17]. Die Figuren der Schmalseite des Sarkophags könnten in der Tanzbewegung die Oberkörper drehen, wie auf den beiden Reliefs in Berlin[18] oder auf den Türleibungssteinen des Heroons (Taf. 25, 1). Damit wäre eine ansatzweise Drehung der Figuren zueinander möglich, aber nicht zwingend. Anhand der Bewegung und der Schritte auf den Zehenspitzen kann angenommen werden, dass die Tanzenden einen Kalathiskostanz aufführen, da sich hierfür Belege auf lykischen Grabreliefs anführen lassen[19]. Die Tanzbewegung auf Zehenspitze ist aber eine allgemeine und auch für Waffentänzer und andere Tänze (s. unten Kap. IV.1.3.) geläufig. Dass die Bewegung auf Zehenspitzen keine spezifisch weibliche Tanzhaltung ist, beweist schon der Tänzer vom Kap Phoneas, der wegen seiner steifen und schweren Haltung an Kuroi erinnert, wie in der Forschung mehrfach betont wurde[20]. Allerdings rafft die Figur rechts das Gewand und hat die Fersen nicht auf dem Boden, steht also auch auf Zehenspitzen, wodurch dieser tänzerische Aspekt bei der Figur aufkommt[21]. Von zarter Statur sind auch die paarweise auftretenden pyrrhischen Tänzerfiguren auf der Langseite A des Polyxena-Sarkophags in Çanakkale[22]. Diese sind auf den Zehenspitzen dargestellt und erwecken den Eindruck, von einer Sprungbewegung wieder auf den Boden aufzusetzen. Die Position der Füße ist parallel, hat also nichts mit jener der Figuren auf der Schmalseite des Sarkophags zu tun, die deutlich einen Fuß vor den anderen setzt.

STIL

Die Beine sind plastisch herausgearbeitet und lösen sich durch die erkennbare Drehbewegung ansatzweise vom Reliefgrund. Das Relief ist weich modelliert, die Füße sind zart geschwungen, könnten daher zu weiblichen Figuren gehören. Diese sind vermutlich von einem anderen Bildhauer ausgearbeitet als die Tänzerfiguren auf den Türleibungssteinen. Die erhaltenen Beine zeigen in ihrem Verhältnis zum Reliefgrund eine deutlichere Weiterentwicklung gegenüber den anderen Reliefseiten des Sarkophagkastens, deren Figuren weitgehend grundparallel aufgefasst sind.

KOMPOSITION

Die Position der Beine zeigt, dass die Figuren sich nicht nur voneinander wegbewegen, sondern auch mehr an den Reliefrand gerückt sind und in ihrer Bewegung vermutlich nach innen, also zueinander ausschwingend, zu ergänzen sind, im Gegensatz zu den Tänzerinnen in den Giebeln des sog Tänzerinnensarkophags von Xanthos (Taf. 173, 5. 6). Eine leichte Drehung des Oberkörpers zur Mitte hin oder eine raumgreifende Armbewegung wäre möglich, ähnlich wie bei den Tänzern auf den Leibungssteinen des Tors (Taf. 25, 1).

LANGSEITEN

Mahlszene, I 585b/I 585a (Taf. 13, 3. 5. 6)

Die Darstellung entspricht ikonographisch einem gängigen Motiv, das sowohl im Rahmen von Gelage- und Mahlszenen als auch auf Grabreliefs vorkommt. Das am linken Rand von I 585a dargestellte Möbelbein gehört zu einer Kline, die sich auf dem links anschließenden Teil (I 585b) fortsetzt, es ist aber unüblich, dass sich die Beine und der

17 Die Unterschiede beziehen sich beispielsweise auf die Haargestaltung und die Ausführung des Gewandes. Demargne – Laroche 1974, 97–103 Taf. 55, 3. 5 (Datierung: um Mitte 4. Jh. v. Chr.); Childs 1976, 311 f. (nach 370 v. Chr.); Bruns-Özgan 1987, 68 f. 285 f. Kat. S 26 Taf. 13, 3. 4 vermutet, dass zwei Bildhauer an der Ausführung beteiligt waren.

18 Weege 1926, 45 Abb. 48. 49.

19 Vgl. Benda 1996, 102–107 mit Abb. 6; s. auch Kap. IV.1 zum Tor.

20 Kyrieleis 1996, 111–121 Taf. 22, mit Literatur.

21 Die Haltung der gesamten Figur ist ungewöhnlich, doch in Anbetracht ihrer Entstehungszeit wiederum konform mit den dargestellten Bewegungsschemata in der Rundplastik, so zu Recht Kyrieleis 1996, 114–117.

22 Rose 2014, 89–91 Abb. 3, 15 (Polyxena-Sarkophag aus dem Tumulus von Kızöldün bei Gümüşçay: Çanakkale, Archäologisches Museum; um 500 v. Chr.); vgl. auch Sevinç 1996, 251–264, bes. 260 Abb. 12; Reinsberg 2004, 206–213, mit einer Deutung der Tänzerfiguren als jugendliche Waffentänzerinnen im Kult der Artemis, die hier im Kontext der Hochzeitsfeierlichkeiten auf der Langseite A des Sarkophags dargestellt sind. Als männlich sieht Geppert 2006, 91 die Waffentänzerfiguren. Zum Waffentanz für Frauen vgl. Lesky 1999, 85–115. 230–233 mit Anm. 902 (Polyxena-Sarkophag). Lesky betont den unkriegerischen Charakter der Tänzer, das Fehlen einer Angriffswaffe und vermutet vage in den Figuren weibliche Waffentänzerinnen. Eine Deutung aus dem Gesamtkontext der Darstellung ließe beide Interpretationen zu, die in der Forschung bereits diskutiert wurden und daher an dieser Stelle nicht weiter ausgeführt werden.

Schemel der am Ende der Kline sitzenden Figur unter der Kline befinden. Dafür gibt es auch keine Vergleichsbeispiele. Das Bein hat im Gegensatz zu den gedrechselten Füßen des Diphros der Thronenden eine kantige Form. Der Reliefrest hinter dem Federvieh, in dem ein Steinhuhn (s. Kap. IV.5.) zu erkennen ist, bleibt ungeklärt, könnte aber zu einem Tischchen gehören, das an der Kline steht und unter dem sich das Rebhuhn befindet[23]. Das linke Klinenbein wäre dann hinter der linken schreitenden Figur zu erwarten. In Analogie zu der Szene auf I 585c wäre auch das rechte Klinenbein von der sitzenden Figur verdeckt und das Möbelbein im Vordergrund würde dann zu einem Beistelltischchen gehören. Es ist – berücksichtigt man vergleichbare Darstellungen – in jedem Fall eine weitere Figur in der Mitte des Relieffeldes zu erwarten, die auf einer Kline lagert, deren Füße von den Beinen der Thronenden und der links Stehenden verdeckt sind. Die von links heranschreitende Figur würde dann auch die lagernde Figur zum Teil überschneiden, wie das auf dem Fragment I 585c und auf vielen anderen Darstellungen der Fall ist. Die Mahlszene auf dem Grab in Phellos lässt sich typologisch gut mit den beiden Fragmenten vergleichen, da der Aufbau ähnlich ist: Die Klinenfüße sind von den beidseitig positionierten Figuren, der rechts sitzenden und der links heranschreitenden Dienerfigur, verdeckt und auch die beiden Steinhühner unter der Kline bestätigen die Ikonographie der Langseite des Sarkophagkastens[24]. Zwei Hühnervögel, vermutlich Wildgeflügel, befinden sich auch unter der Kline eines Lagernden auf dem Giebelrelief des Grabes 38 der Meernekropole in Myra[25] und auf dem Relief aus Thasos, auf dem unter der Kline des Gelagerten ein Hund kauert, unter dem Stuhl der Frau ein Steinhuhn oder Rebhuhn[26].

Die von links heranschreitende, in ein bodenlanges Himation gehüllte männliche Figur nähert sich dem Lagernden und der Sitzenden rechts. Anhand des Gewandes wäre eine Dienerfigur auszuschließen, eher könnte es sich um einen Berater oder Vertrauten handeln, der seine Aufwartung macht. Die Sitzende führt vermutlich den Schleiergestus, die anakalypsis, aus; das legt die Haltung der linken Hand nahe, die auf dem Schenkel ruht. Die rechte Hand war offenbar angehoben.

STIL

Verglichen mit der Mahlszene auf der anderen Langseite (I 585c) sind die Figuren hier plastischer ausgearbeitet und parallel zum Grund gesetzt. Eine räumliche Wirkung wird allein durch die Überschneidung von Möbelbein und Figur erzielt.

Die sitzende Figur trägt einen Chiton mit langen Ärmeln, ein Mantel zeichnet sich in der Faltengebung und Drapierung des Stoffes nicht deutlich ab (in der Regel sind die thronenden Frauen mit Chiton und Mantel bekleidet, der eine liegt in dichten Falten um die Knöchel, der Mantel lässt sich meist in einem eng um die Schenkel drapierten Stoff erkennen). Hier kontrastiert die Faltengebung der Ärmel und der Oberschenkel zu dem straff gezogenen Stoff, der die Unterschenkel bedeckt, Zerrfalten schwingen sich in weichen Bögen vom Rist zur Wade hoch. Hinsichtlich der Kontrastierung in der Faltengebung lässt sich die Grabstele der Phrasikleia beibringen, deren Himation um die Knöchel in bogenförmig aufschwingenden dichten Falten den Rist bedeckt, die Unterschenkel gestrafft mit geringer Faltenangabe umhüllt, während die Falten oberhalb des Knies wieder dichter werden; um die Hüfte ist der Stoff dann wiederum in dicht gelegten Falten drapiert[27]. Weniger kontrastreich, aber ähnlich ist auch die Drapierung des Gewandes der Sitzenden auf einer Grabstele in Athen[28]. Kaum sichtbar unter den Falten des Himations ist der Chiton der Figur auf der Grabstele der Hegeso, nämlich in drei kurzen Faltenstegen rechts vom Fußschemel[29].

Stark ausgeprägt und in tiefem Relief herausgearbeitet zeigen sich die zum Teil in breiten Faltenrücken angelegten Steilfalten des Chitons der rechts stehenden Figur, die dadurch einen blockhaften Charakter erhält. Diese Linearität und schematische bzw.

23 s. auch Zahle 1979, 276. Zum Stellenwert eines Steinhuhns vgl. auch Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 65 f. Vgl. auch Kap. V.6. Nach links marschierende Stein- oder Rebhühner aus dem karischen Mylasa sind auf einer Sima aus Terrakotta zu sehen und heute im Museum in Milas aufbewahrt. Der architektonische Kontext der in das ausgehende 6. Jh. datierten Terrakottafriese ist derzeit nicht bekannt, doch spricht die Ikonographie für eine Bedeutung des Motivs in archaischer Zeit: Baran 2009, 305 f. Abb. 4 d; Åkerström 1966, 115–117 Abb. 35 Taf. 59, 1. Å. Åkerström zeigt in der Publikation noch weitere Terrakottafriesplatten bzw. –fragmente mit ebendiesem Motiv der Vogelparade aus Milet und Midas-Stadt: Åkerström 1966, Taf. 53, 4; 67, 3–4 und verweist auf die Ähnlichkeit mit Motiven der Fikellura-Keramik. Vgl. auch den Tierfries des Gebäudes F auf der Akropolis von Xanthos: Metzger 1963, 71–75 Abb. 26 Taf. 48, 1; 50, 1 (um 470 v. Chr.); Jenkins 2006, 168–174.

24 Zahle 1979, 267–280 Abb. 16; Bruns-Özgan 1987, 280 Kat. S 13 Taf. 28, 3.

25 Borchhardt 1976a, 123 f. Taf. 67 C; Bruns-Özgan 1987, 242 f. 269 Kat. F 20.

26 Kaminski 2004, 62 Abb. 65.

27 Diepolder 1931, 25 f. Taf. 19; Kaltsas 2002b, 160 Nr. 316 (vom Kerameikos; Athen, Archäologisches Nationalmuseum, Inv. 831; Anfang 4. Jh. v. Chr.).

28 Kaltsas 2002b, 152 Nr. 296 (aus Athen; Athen, Archäologisches Nationalmuseum, Inv. 1822 und 4552; um 420–410 v. Chr.).

29 Kaltsas 2002b, 156 f. Nr. 309 (Grabstele der Hegeso vom Kerameikos; Athen, Archäologisches Nationalmuseum, Inv. 3624; um 410–400 v. Chr.).

steife Auffassung des Gewandstoffes hat sowohl in statuarischen Bildwerken als auch in Relieffiguren Parallelen. Die blockhaft angelegten Stofffalten des Peplos der „sinnenden Athena" sind dem Strengen Stil verpflichtet, kontrastieren jedoch aufgrund der Haltung der Figur nicht so deutlich zu dem Gewand des „Spielbeins"[30]. Ganz auffallend ist die Ähnlichkeit mit den Steilfalten des Peplos der Demeter vom sog. Großen Eleusinischen Weihrelief und die weibliche Figur des Medea-Reliefs in Berlin[31]. Auch die Steilfalten des Peplos der Athena und der Demeter auf dem sog. Brückenbaurelief in Eleusis haben blockhaften Charakter und kontrastieren zu den Falten des Spielbeins. Ähnliche Beobachtungen lassen sich an zwei weiteren Reliefs machen, die die Pelposträgerinnen im Dreiviertelprofil zeigen und wo das Standbein von den dichten linearen Steilfalten zur Gänze verhüllt wird[32]. Die Tendenz im ausgehenden 5. Jh., Steilfalten des weiblichen Gewandes, also meist des Peplos, am Standbein als kompaktes Faltengebilde mit strenger Linearität als Kontrast zu dem eng am Spielbein anliegenden Stoff zu gestalten, zeigt sich nicht nur an den Erechtheionkoren, die noch meist einen Übergang der Fältelung vom Standbein zum Spielbein aufweisen, sondern besonders auch an zwei Figuren auf dem Weihrelief der Xenokrateia in Athen und jenem des Kephisodot, ebenfalls in Athen[33]. Vor allem fallen an diesen beiden Denkmälern die strenge Linearität und die zum Teil tiefen Faltentäler auf, die der Stoffmasse eine blockhaft schematische Einheit verleihen. Auf Denkmälern, vor allem auf Reliefs des 4. Jhs., kommt dieses Charakteristikum noch weiter vor, verliert aber vor allem in der Freiplastik an Kontinuität und erfährt allmählich eine Veränderungen in der Stofflichkeit von Körper und Gewand sowie in der stilistischen Ausarbeitung der Faltengebilde[34].

Ähnlich blockhaft, doch stark linear gefältelt, sind die Peploi der weiblichen Figuren auf I 481, Fig. 1–5. Die Steilfalten haben hier zum Teil sehr breite und auch tiefe Kanäle und Rücken, insgesamt dominiert eine kompakte und um das Standbein körperverhüllende Stofflichkeit. Stilistisch sind diese Figuren also mit jenen auf dem Sarkophagkasten eng verwandt. Auf Denkmälern in Lykien findet sich diese blockhafte Faltengestaltung, allerdings mit zum Teil differenzierter Ausarbeitung der Falten, beispielsweise auf dem Deckel eines Sarkophags aus Xanthos[35], auf dem Relief des Grabes 9 und auf dem Felsgrab Nr. 81 von der Meernekropole in Myra[36] sowie auf der Seite A des Reliefblocks aus Apollonia[37]. Bezüglich der Beispiele in Lykien wird man mit einer Vorbildwirkung der Reliefs von Trysa rechnen können, ob nun zeichnerische Vorlagen oder die ausführenden Bildhauer dafür verantwortlich zeichneten (s. u. Kap. IV.4. *Formanalyse und Stil*).

Mahlszene, I 585c (Taf. 14, 4–7)

Die Langseite I 585c zeigt eine Mahlszene in familiärem Ambiente. Die von der Bettkante herabbaumelnden Beine sind die eines Kindes, wahrscheinlich eines Mädchens, das vermutlich auf dem Bett neben seinem Vater hockt. Andere Beispiele solcher Darstellungen mit einem Kind weisen eindeutig auf das persönliche Umfeld der lagernden Hauptfigur hin. Außerdem sind vier Grabdenkmäler bekannt, die Kinder auf Klinen zeigen[38]. Aufgrund der noch zu ergänzenden Länge der Seite ist von der Darstellung einer einzigen Kline auszugehen. Ob am linken Rand noch eine weitere, stehende Figur Platz gefunden hat, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen.

Um die Knöchel der thronenden Figur liegen zarte Segelfalten, die zum Himation gehören, das den langen Chiton verdeckt. Die abgeschrägten Streifen unter dem Stuhl gehören zu den Gewandfalten, die wie eine Schleppe nach hinten ausladen, ähnlich wie bei den weiblichen Thronenden der Westseite des Harpyienmonuments, sind jedoch weniger dominant aufgefasst und laden nicht in einem linear unterteilten Faltenblock aus, sondern in einem kompakten Faltenbogen[39]. Andere Beispiele für diese weit ausladende Drapierung konnten nicht gefunden werden[40].

30 Trianti 1998, 238 Abb. 249 (Weihrelief für Athena: Athen, Akropolismuseum, Inv. 695; 1. Hälfte 5. Jh. v. Chr.); Kaminski 2004, 58 f. 232.

31 Kreikenbom 2004, 214–226, bes. 219 f. Abb. 143 (aus Eleusis; Athen, Archäologisches Nationalmuseum, Inv. 126; um 440–430 v. Chr.); Blümel 1931, 46 f. Nr. K 186 Taf. 78 (Medea und die Peliaden: Berlin, Antikensammlungen; 450–425 v. Chr.).

32 Kreikenbom 2004, 224–226 Abb. 163 (Urkundenrelief, Staatsvertrag zwischen Samos und Athen; Athen, Akropolismuseum, Inv. 1333; 403/402 v. Chr.); Abb. 164 (Weihrelief der Diotima aus Mantineia; Athen, Archäologisches Nationalmuseum, Inv. 226; um 410 v. Chr.).

33 Kreikenbom 2004, 222 f. Abb. 156 (Weihrelief des Kephisodotos, aus Neon Phaleron; Athen, Archäologisches Nationalmuseum, Inv. 1738; um 410–400 v. Chr.); 227 Abb. 166 (Weihrelief der Xenokrateia, aus Neon Phaleron; Athen, Archäologisches Nationalmuseum, Inv. 2756; um 410 v. Chr.); Kaltsas 2002b, 133 Nr. 257.

34 Ein Überblick über die Denkmäler bei Kaltsas 2002b, 181–217; 235–239. Einige Urkundenreliefs aus dem ersten Viertel des 4. Jhs. v. Chr. zeigen noch die oben beschriebenen Merkmale: ebenda 235–239.

35 Demargne – Laroche 1974, 54–57 Taf. 24, 1; 25, 2 (Istanbul, Archäologisches Museum, Inv. 5239; um 430–400 v. Chr.); Dentzer 1982, 573 Kat. R 51 a Taf. 54, 300.

36 Borchhardt 1976a, 120 Taf. 66 A (Mädchen mit Flöten; nach 350 v. Chr.); 141 Taf. 80 A (Grab 81 Relief V).

37 Zahle 1979, 309–314, bes. 310 f. Abb. 37. Zahle datiert die Basis mit dem stehenden Mädchen in das erste Viertel des 4. Jhs. v. Chr. und verweist auf Vorbilder aus der Zeit von 430–400 v. Chr.; ebenda 316.

38 Bruns-Özgan 1987, 241 f. mit Anm. 994 (Dereimis und Aischylos-Sarkophag, Trysa; Grab 52, Nekropole II, Limyra; Salas-Grab, Kadyanda; Grab in Köybaşı). Vgl. Limyra, Nekropole II, Grab 52, Grab des Medemudi: Dentzer 1982, 396. 571 Kat. 36 Taf. 38, 230; s. auch Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 245 f. 309 f.; Landskron 2012, 179–197. Mit ziemlicher Sicherheit handelt es sich bei dem erhabenen Reliefteil auf der linken Kline des Grabes 61 in der Nekropole II in Limyra ebenfalls um ein auf der Bettkante sitzendes Kleinkind: Dentzer 1982, 396 f. 571 Kat. R 37 Taf. 38, 231, vermerkt das nicht. Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 309 f.; Landskron 2012, 179–197. Auf dem Deckel des Sarkophags aus Xanthos scheint sich ebenfalls ein Kind auf der Kline zu befinden: Demargne – Laroche 1974, 54–57 Taf. 24, 1; 25, 4; Dentzer 1982, 420 f. 574 Kat. R 51a Taf. 54, 300 (Istanbul, Archäologisches Museum, Inv. 5239); Bruns-Özgan 1987, 285 Kat. S 25. Zur Ikonographie von Frauen im Rahmen einer Darstellung mit Kline s. Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 56 f.

39 Rudolph 2003, 8–15 Taf. 2. 3 betont die stilistische Nähe der weiblichen Thronenden zu Werken des südionischen Kunstkreises und hebt die Chitonschleppen als lokale Eigenheit in Lykien hervor. Vgl. auch Hiller 1975.

40 Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012,160 f. A. Pekridou-Gorecki sieht in der Schleppe eine Sonderform des Chitons, die fast ausschließlich auf Denkmälern in Lykien auftaucht.

Ein Steinhuhn, wie jenes unter dem Stuhl der weiblichen Figur (Taf. 14, 4. 6. 7)[41], kann sich auch unter einer Kline oder einem Tischchen finden, wie z. B. auf der Langseite I 585b (Taf. 13, 5) oder auf dem Sarkophag von Phellos[42]. Auf großen Bankettszenen, wie etwa am Nereidenmonument oder am Gelagefries des Heroons, finden sich allerdings selten Haustiere der Symposiasten[43], diese sind vorwiegend bei Darstellungen des Mahls mit familiärem Charakter und in einem häuslichen Ambiente zu sehen[44]. Außerdem gehören die Mahlszenen auf den Reliefs in Daskyleion und ebenso auf dem Satrapensarkophag in Sidon zu diesem Motiv[45].
In dem Korb unter der Kline sind Granatäpfel und andere Früchte von dreieckiger, birnenartiger Form geschlichtet, links sind kleinere Früchte angehäuft, vielleicht Trauben. Ob sich generell von den saisonalen Früchten Rückschlüsse auf die Jahreszeit der Entstehung oder vielmehr auf den Zeitpunkt der kultischen Feiern und damit wiederum auf den Zeitraum des Todes der bestatteten Person machen lassen, bleibt offen. Viele Mahlreliefs zeigen vergleichbare Früchte und dreieckige Kuchen[46].

STIL

Ähnlich wie beim Fragment I 585a sind die Figuren bzw. deren Beine parallel zum Reliefgrund verhaftet, obwohl mit dem vorgestellten inneren Bein versucht wird, eine Auflockerung zu erreichen. Das betrifft alle drei Figuren, deren Beine und Füße sichtbar sind. Das Rebhuhn unter dem Stuhl ist nur als erhabenes Relief angegeben, ohne jede plastische Ausarbeitung oder Struktur von Gefieder, das aber vermutlich durch Malerei angegeben war. Die Figuren sind weich gezeichnet und modelliert, das Relief ist stellenweise sehr flach.
Stilistisch fällt die rechts stehende Figur ins Auge, bei der die Gestaltung des Gewandes um das Spielbein in deutlichem Gegensatz zu jener beim Standbein steht. Das vorgestellte Spielbein zeigt bis auf zarte Segel- oder Spannfalten am Fuß keinerlei Fältelung, wogegen das Standbein von linear angeordneten, senkrecht herabfallenden, zarten und flachen Falten verhüllt ist (vgl. die stilistische Besprechung von I 585a). Auf dem fragmentierten Bild wirkt dieser Stoffteil wie von dem rechten Stuhlbein und dem erhabenen Rahmen des Bildfelds eingerahmt.

KOMPOSITION

Soweit die fragmentarische Reliefdarstellung kompositorische Beobachtungen erlaubt, ist auf der zur Verfügung stehenden Fläche eine dichte Figurenanordnung in mindestens zwei Reliefebenen zu konstatieren, wie anhand des auf dem Bettrand hockenden Kindes und der thronenden Figur zu sehen ist. Auch das Rebhuhn befindet sich in der vorderen Reliefebene. Auffallend ist die für lykische Mahlreliefs in der Regel eher unübliche Darstellung von Essbarem auf einem Tischchen oder in einem Korb unter dem Bett.

Zusammenfassend lässt sich vor allem anhand der stilistischen Beobachtungen eine Ähnlichkeit der Tänzerfiguren an der Schmalseite des Sarkophagkastens (I 585c/I 585b, Taf. 14, 1–3) mit jenen der Türleibungssteine (I 693, Taf. 25, 1) erkennen. Möglich wäre daher, dass eine Werkstatt, jedoch verschiedene Bildhauer für die Ausarbeitung dieser Tänzerfiguren zuständig war[47]. Die anderen Seiten des Sarkophags weisen, soweit das anhand des fragmentarischen Erhaltungszustandes behauptet werden kann, sehr ähnliche stilistische und ikonographische Merkmale auf, sodass die Vermutung nahe liegt, ein Bildhauer oder eine Werkstatt war für die Ausarbeitung dieser drei Seiten verantwortlich.

41 Borchhardt 1975a, 123 f. Taf. 67 C (Giebelrelief Grab 38, Myra); 130–132 Taf. 73 B (Architravfries, Grab 69, sog. Löwengrab, Myra).

42 Zahle 1979, 270–272 Abb. 16 (Sarkophag von Phellos, südliche Langseite).

43 Mit Ausnahme der Platte BM 903 vom Nereidenmonument, Childs – Demargne 1989, Taf. 133, 1. 2.

44 Dentzer 1982, 570 Kat. 31 Taf. 35, 214 (Salas-Monument, Kadyanda); 571 Kat. 32 Taf. 37, 222 (Grab des Uzeblēmi, Kadyanda); R 35 Taf. 38, 228 (Grabmal in Hoiran); vgl. auch die oben angeführten Denkmäler; s. auch Dentzer 1982, Kat. 75 und 77 Taf. 61, 339. 341.

45 Nollé 1992, 79–88 Taf. 3. 4. 7 a. 9; Kleemann 1958, 155–157 Taf. 13 (Schmalseite D); und die Bankettszene auf einer Langseite des Sarkophags im Uzunyuva in Milas, bei der zwei Kinder anwesend sind: dazu demnächst F. Işık.

46 z. B. Dentzer 1982, 575–580 Kat. R 60 Taf. 57, 316; Kat. 76 und 77 Taf. 61, 340. 341; Kat. 81 Taf. 62, 344; Kat. 95 Taf. 65, 360; 585 Kat. 151 Taf. 71, 417, um nur einige Beispiele anzuführen.

47 Die Tänzer der Leibungssteine zeigen Unterschiede in der Ausarbeitung und wurden vermutlich von zwei verschiedenen Bildhauern gestaltet (s. u. Kap. IV.4. *Formanalyse und Stil*).

III.1.2. DIE RELIEFFRAGMENTE DES GRABBAUS – EINE BEKANNTE BILDERWELT IN LYKIEN (TAF. 15–16; 188–189; 191)

RELIEFFRAGMENTE IM KUNSTHISTORISCHEN MUSEUM WIEN

1. Anaglyphes Fragment mit Kampfszenen, I 583[48] (Taf. 15, 1–5; 191, 2)

Das Fragment I 583, das an beiden gegenüberliegenden Seiten Reliefs trägt, jedoch auf allen anderen Seiten Bruchflächen aufweist, konnte bislang noch keinem Bauteil mit Sicherheit zugewiesen werden. Die Erhaltung der Oberfläche der reliefierten Seiten differiert, denn Seite A ist noch sehr gut erhalten und nur stellenweise etwas verrieben, Seite B scheint hingegen stärker der Witterung ausgesetzt gewesen zu sein und war entweder bereits zur Zeit der Aufstellung nach Süden ausgerichtet oder ist durch jahrhundertelange Lagerung an der Oberfläche ausgewittert. Seite A hat eine bräunliche Oberfläche und könnte daher von der Erde geschützt gewesen sein.

O. Benndorf vermutet in dem Fragment den Teil eines Firstbalkens, obwohl es um ca. 10 cm breiter ist als die breitesten bekannten Firstbalken lykischer Sarkophage[49]. Th. Marksteiner vergleicht die Proportionen der Firstbalken mit den Maßen anderer lykischer Sarkophage und konstatiert ein Verhältnis der Höhe von Firstbalken zu Sarkophagdeckel von etwa 1 : 4 oder 1 : 5, wobei der Dereimis und der Aischylos-Sarkophag mit 1 : 3 bereits einen sehr breiten Firstbalken aufweisen[50]. Marksteiner schließt die Zuweisung des Fragments zu einem Firstbalken und einer amphiglyphen Stele aufgrund der Maße aus. Das Fragment trägt einen fortlaufenden Reliefschmuck, d. h. die Darstellung mit den Kampfszenen wird beidseitig fortlaufend zu ergänzen sein. Die Dichte der Figurenanordnung entspricht generell nicht jener an vergleichbaren Firstbalken, die meist auch eine geringere Höhe aufweisen. Nach eingehenden Untersuchungen von Franz Fichtinger ist eine Zuweisung des Fragments zu einem Firstbalken auszuschließen. Ein beidseitig geschmückter Fries mit einer Breite von 48 cm und einer Höhe von etwa 76 cm könnte vielleicht raumtrennende Funktion gehabt haben, lässt sich aber derzeit nicht im Temenosbereich unterbringen[51].

Seite A zeigt Kampfszenen mit vier Gepanzerten und einem Bogenschützen, Seite B einen Kampf zu Pferd mit einem vom Pferd gleitenden und einem vermutlich vom Pferd herabstürzenden Krieger[52]. Die von O. Benndorf geäußerte Vermutung, bei den Figuren könnte es sich um Amazonen handeln, liegt angesichts des zarten Körperbaus und der motivischen Parallelen allein schon zu den Amazonenfriesen des Heroons (I 470, Fig. 2 und 3; I 473, Fig. 2 und 3; I 516, Fig. 6 und 7) nahe, zumal die bogenschießende Figur der Seite A eindeutig eine weibliche Brust hat und über den linken bogenhaltenden Unterarm das Fell eines Raubtiers geworfen ist. Ein solches haben auch zwei Amazonen auf dem Fries der äußeren Südseite um ihren Arm gelegt (I 516, Fig. 3 und 7). Bei den anderen Kriegerinnen ist kein Fell erkennbar. Auf der Westseite trägt hingegen keine der Amazonen ein Fell. In der Vasenmalerei findet sich gelegentlich ein Fell, dies gehört aber nicht zur „Standardtracht“ der Amazonen[53].

Erklärungsbedarf ergibt sich aus dieser Szene allerdings, da zwei gerüstete Krieger scheinbar gegeneinander kämpfen, soweit das anhand des kleinen Ausschnitts auf diesem Fragment überhaupt festgestellt werden kann. Geht man von einem „klassischen“ Amazonenkampf mit Amazonen und griechischem Hoplit aus, wäre folgende Bezeichnung der Figuren möglich: Der Gegner der Amazone wäre der schwertschwingende Krieger rechts, für den Kämpfer im Muskelpanzer, der einen Stein ergreift, wäre dann eine Gegnerin anzunehmen, die nicht mehr auf dem Relieffragment erhalten ist, sich also von rechts näherte, da der Krieger sich nach rechts, vermutlich zu seinem Angreifer, umwendet. Allerdings müsste dabei der relativ weite Abstand zwischen dem ersten Kämpferpaar erklärt werden. Der Krieger Fig. 4 am rechten Rand steht etwas versetzt

48 Benndorf – Niemann 1889, 223–225 Abb. 173; Borchhardt 1976a, 64 f. Taf. 36, 4; Marksteiner 2002, 163 f. Abb. 168.

49 Benndorf – Niemann 1889, 224; s. auch Borchhardt 1976a, 65 Taf. 36, 4; Marksteiner 2002, 163 f. Abb. 168; Landskron 2011, 35 mit Anm. 29.

50 Marksteiner 2002, 164 mit Anm. 558.

51 Vgl. Kap. III.1.3. *Rekonstruktion des Grabbaus*. Es konnten im Temenosbereich keine weiteren Funde gemacht werden, die einen Hinweis auf einen giebelförmigen Sarkophagdeckel mit Firstbalken schließen lassen, daher kann diese Vermutung nicht nachgewiesen werden.

52 Benndorf – Niemann 1889, 225.

53 Devambez – Kauffmann-Samaras 1981, 637; z. B. Muth 2008, 282 f. Abb. 271 (attisch rf. Volutenkrater des Malers der Zottigen Silene: New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 07.286.84; um 460/450 v. Chr.).

hinter der sich umwendenden Fig. 3, senkt jedoch leicht den Kopf, sodass wiederum ein in nächster Nähe vermuteter Gegner naheliegt.
Seite B hat offenbar ebenfalls eine Amazonomachie zum Thema, wofür die Figuren zu Pferd sprechen, denn reitende Figuren sind auf den Heroonfriesen immer Amazonen oder Jäger, nicht aber kämpfende Männer. Die linke Figur stürzt rücklings vom Pferd, so wie der Krieger auf BM 860L vom Großen Sockelfries des Nereidenmonuments[54], die rechte versucht, nicht von ihrem strauchelnden Pferd herabzugleiten, womit sie im Typus der Amazone Fig. 2 der Platte I 470 ähnelt. Auch auf einer Platte des Bassai-Frieses ist ein vergleichbares Motiv darstellt[55].

STIL
Der gute Erhaltungszustand der Reliefoberfläche der Seite A macht die physiognomischen Züge der Krieger gut erkennbar und zeigt deutlich die Ähnlichkeit des rechten waffenschwingenden Kriegers mit dem Angreifer Fig. 4 auf I 457, die sich vor allem in der oberen Gesichtspartie erkennen lässt. Das bartlose Gesicht des Kämpfers im Muskelpanzer ist mit dem Jäger Fig. 1 auf I 487 der Kalydonischen Eberjagd vergleichbar. Verglichen mit den Gepanzerten des Schlachtfrieses auf der Westseite ist der Oberkörper des mittleren Kriegers (Fig. 3) plastischer modelliert und auch die Gewandfalten der Chitone weisen eine andere Faltenführung auf als die der Krieger auf der Westseite. Es fehlen beispielsweise die weit ausschwingenden S-förmigen Falten, die den Chitonrock aufflattern lassen und die Bewegung der Figur unterstreichen. Die mittlere Figur hat zwei Röhrenfalten im Schritt und nur einen leicht ausschwingenden Rock. Die für die Figuren der Heroonfriese so charakteristische Leichtigkeit der Faltenführung fehlt auch bei der rechten Figur. Die Hand eines Bildhauers, der auch an den Friesen gearbeitet hat, lässt sich anhand stilistischer Kriterien nicht erkennen.
Die sich überschneidenden Figuren links vermitteln ebenso räumliche Tiefe wie die raumgreifenden Bewegungen der beiden Krieger. Die starke Verwitterung der Oberfläche der Seite B lässt kaum stilistische Analysen zu.

KOMPOSITION
Die Figuren auf dem Relief der Seite A sind wesentlich dichter angeordnet als auf anderen Kampffriesen des Heroons. Auf dem Fragment sind vier Figuren so eng zusammengerückt, wie das nicht einmal bei Gruppen von drei Kämpfern auf dem Schlachtfries oder den Kampffriesen der äußeren Südseite der Fall ist. Dicht aneinander kämpfen die Krieger auf dem Relief des Tebursseli-Grabes in Limyra (Taf. 169, 4)[56] und auf dem Großen Sockelfries des Nereidenmonuments (Taf. 175, 1–4)[57]. Der Bildhauer der Seite B hat in ähnlich dichter Anordnung die beiden Reiterinnen positioniert, die einander etwas überschneiden.

2. Gesimsfragment mit ionischem Kyma und Mahlszene, I 583a (Taf. 16, 1. 2; 189, 3. 4)
Dieses Fragment gehört zum Gesims des Grabbaus, das über dem ionischen Kyma eine Frieszone mit Relief aufweist[58]. Der Gelagerte liegt allein auf einer Kline, die an die vordere Kante gerückt ist. Die Haltung der Arme lässt auf eine Trinkbewegung schließen. Da die Oberfläche des Reliefs verrieben und ausgewittert ist, lassen sich Details nicht mehr erkennen. Im linken Teil des Reliefs zeichnet sich ein erhabener, aber glatt belassener Teil ab, der vielleicht noch nicht ausgearbeitet wurde und unfertig geblieben ist. Eine andere Deutung konnte nicht gefunden werden, da eine Ergänzung durch Malerei nicht die Erhöhung des Friesstückes erklärt[59].
Die Szene mit einem einzeln Lagernden und einer Dienerfigur ist ebenfalls von anderen Grabdenkmälern geläufig und findet sich etwa auf dem Architravfries des Grabmals in Hoiran[60] oder auch auf Grabreliefs außerhalb Lykiens[61].

54 Childs – Demargne 1989, Taf. 9, 1.
55 Hofkes-Brukker 1975, 80–82 (BM 541).
56 Borchhardt u. a. 1988, 104–109 Abb. 18 c; Bruns-Özgan 1987, 177–182. 266 Kat. F 12 Taf. 33, 1
57 z. B. Childs – Demargne 1989, Taf. 16, 1 (BM 858); 29, 1 (BM 853); 30, 1 (BM 854L); 32, 1 (BM 857).
58 Benndorf – Niemann 1889, 219 f. Abb. 170 a. b; Marksteiner 2002, 162 Kat. 9 Abb. 162.
59 Bei entsprechender Beleuchtung lassen sich schwache Konturen einer menschlichen Figur ausnehmen, deren Verifizierung aber nicht erfolgen kann. Zur Einordnung bzw. Anbringung des Fragments in der aufgehenden Architektur des Sarkophags vgl. Marksteiner 2002, 167–175, bes. 169–171.
60 Borchhardt u. a. 1984, 103–108 Abb. 18.
61 Dentzer 1982.

Der schlechte Erhaltungszustand der Oberfläche des Reliefs erlaubt keine Aussagen zum Stil.

DAS ORNAMENT:
Der Eierstab lässt sich gut mit dem der Abdeckplatten der äußeren Südseite vergleichen: Das Eiblatt ist schmal und länglich, eingebettet in eine dünne, hohe Schalenwand; das Lanzettblatt ist länglich und ebenfalls dünn. Der Astragal darunter ist nur mehr sehr schwach erkennbar.

3. Relieffragment mit Gelage, I 583b (Taf. 16, 3; 188, 3)
Diese Gelageszene unterscheidet sich wesentlich von dem Bankett des Süd- bzw. Ostfrieses, denn es sind neben der Kline zwei zusätzliche sitzende Figuren abgebildet, die der Darstellung einen eher familiären Charakter verleihen. Die beiden Symposiasten lagern auf der Kline, wobei der Linke ursprünglich zur Gänze zu sehen war, die Beine des Rechten vom Nachbarn verdeckt werden[62]. Die sitzende weibliche Gestalt im Vordergrund führt mit der rechten Hand etwas Essbares zum Mund, die ihr gegenüber sitzende Figur ist wahrscheinlich im Begriffe zu trinken. Das Relief ist an dieser Stelle stark zerstört, sodass die genaue Bewegung der Figur nicht klar erkennbar ist.
Im Rahmen eines Gelages begegnen neben den Klinen in vorderer Reliefebene sitzende Figuren vor allem auf Denkmälern in Lykien, beispielsweise auf dem Firstbalken des Dereimis und Aischylos-Sarkophags (Taf. 171, 4) aus Trysa[63] und dem Gelage auf dem Salas-Monument in Kadyanda[64]. Auf den meisten Gelagebildern sitzt die Frau auf der Kline zu Füßen des Mannes oder auf einem Stuhl neben dem Bett (am Kopfende oder am Fußende); nur auf Bankettszenen mit mehreren Klinen, und hier wiederum eher selten, sind Figuren im Vordergrund an der Langseite der Kline auf Sitzgelegenheiten dargestellt[65]. Auffallenderweise sind diese Beispiele fast ausschließlich auf Denkmälern in Lykien zu finden.

STIL
Zum Stil lassen sich keine genauen Aussagen machen, da die Oberfläche des Reliefs verwittert ist. Die Ausarbeitung der Figuren war ursprünglich detailreich, wie anhand der deutlich erkennbaren Hautfalten am Bauch der gelagerten Figur rechts und ebenso an der rechts Sitzenden zu sehen ist, bei der an den Schultern und am Rücken die Faltenwülste des Mantels sichtbar sind. Soweit erkennbar, sind die Figuren plastisch modelliert und die Körper weich gezeichnet.

4. Relieffragment mit stehenden Figuren, I 583c (Taf. 16, 4; 188, 2)
Das Fragment gehört zum Sarkophag links an 585c. Die linke Figur trägt in der rechten Hand einen rechteckigen Gegenstand, der als Schreibtäfelchen oder Kästchen gedeutet werden könnte[66]. Die linke Hand könnte einen Granatapfel halten[67]. Bei der jugendlichen Figur, die der nebenstehenden bis zur Brust reicht, könnte es sich um ein Mitglied aus der Dienerschaft handeln. Der Figurentypus findet sich variiert und zahlreich nicht nur auf Denkmälern in Lykien, etwa auf dem Westfries der Cella des Nereidenmonuments[68], auf der südlichen Langseite eines Sarkophags in Phellos[69] oder dem Felsgrab 9 in Myra[70]. Die Bewegung der rechten Figur ist nicht mehr eindeutig nachvollziehbar. Auffallend sind die Gewandfalten, die von der Brust zum Schritt herabfallen und auf ein straff gezogenes Himation schließen lassen, das ähnlich wie auf einer Lekythos in München vorzustellen wäre[71]. Diese Falten könnten aber auch wie bei der Dienerfigur hinter der weiblichen Thronenden im Ostgiebel des Nereidenmonuments zu einem Chiton gehören, dessen Fältelung eine Ponderation der Figur voraussetzt[72].

62 Benndorf – Niemann 1889, 222 f.
63 Benndorf – Niemann 1889, 228 f. Taf. 1; Zahle 1979, 274. 339 Kat. 43; Dentzer 1982, 572 Kat. R 46 Taf. 49, 278; Bruns-Özgan 1987, 251. 283 Kat. S 22; Oberleitner 1994, 53 Abb. 15. 114. 115.
64 Borchhardt – Neumann 1968, 235–238 Abb. 44. 45; Zahle 1979, 276. 296 f.; Dentzer 1982, 570 Kat. R 31 Taf. 35, 214; Taf. 36, 216.
65 Vgl. allgemein Dentzer 1982.
66 Vgl. die in einen knöchellangen Mantel gehüllten Figuren auf einem unpublizierten Relieffragment in Antiphellos: Zahle 1979, 332 f. Kat. 28 Abb. 55.
67 Marksteiner 2002, 163 Nr. 11 Abb. 164 vermutet in der rechten Hand des Knaben einen Granatapfel. Einen solchen könnte die Figur eventuell in der linken Hand gehalten haben. Die Oberfläche ist verrieben, weshalb kein Gegenstand eindeutig erkennbar ist; Benndorf – Niemann 1889, 222 Taf. 29, 11. Die von O. Benndorf als Bettkante gedeutete erhabene Linie am linken Rand des Fragments ist nicht als solche zu interpretieren, vgl. dazu Kap. III.1.3.
68 Childs – Demargne 1989, Taf. 135, 2 (Opferdiener).
69 Bruns-Özgan 1987, 280 Kat. S 13 Taf. 28, 3.
70 Borchhardt 1975a, 118–120 Taf. 66 A.
71 Diepolder 1931, 39 Taf. 34.
72 Childs – Demargne 1989, Taf. 141, 1.

STIL

Soweit die abgeriebene Oberfläche eine stilistische Bewertung der Figuren zulässt, kann die linke Figur als grob ausgeführt bezeichnet werden: Die dicken Falten des Chitons hängen schwer herab, die gesamte Figur wirkt gedrungen und ungelenk. An der rechten Figur konstrastieren die schmalen, fast gratigen Falten, die von der Brust herabfallen, mit der Gewandgestaltung der linken Figur.

5. Relieffragment mit musizierender Figur, I 583d (Taf. 16, 5; 189, 2)

Die beiden Figuren auf dem Fragment stehen hintereinander und sind nach links gewandt. Die Auletin rechts scheint weiblich zu sein, die linke männliche hält den linken Arm angewinkelt, aber nicht erhoben. Es könnte sich aber eher um einen Diener handeln, der ein Gefäß, nämlich ein Rhyton mit Henkel bringt[73]. Der schlechte Erhaltungszustand erlaubt diesbezüglich keine klare Aussage. Die Figuren sind dicht hintereinander positioniert, erinnern aber an die Musikerinnen der Platte I 581 vom Fries der Ostseite und wären in eine Bankettszene einzuordnen, die ähnlich wie auf den Firstbalken des Dereimis und Aischylos-Sarkophags (Taf. 171, 4. 5) vorstellbar wäre[74].

6. Stelenfragment mit stehender bewegter Figur, I 583e (Taf. 16, 6; 191, 1)

O. Benndorf vermutete in dieser Figur zu Recht eine Ähnlichkeit mit den Tänzerfiguren der Türleibungen, vor allem wegen der linken Schulter der Figur, die hochgezogen ist und auf ein Hochheben des Armes deutet, was wiederum eine tänzerische Bewegung nahelegt[75]. Da keine Brust erkennbar ist, wird es sich um einen männlichen Tänzer mit Kopfbewegung nach rechts handeln, dessen Oberkörper vielleicht unbekleidet ist. Jedenfalls ist keine Faltengebung sichtbar, die auf einen Chiton schließen lassen könnte. Das Fragment gehört vermutlich zu einer Stele und nicht zum Sarkophag[76].

STIL

Die Figur weist, verglichen mit den Tänzerfiguren des Tores, einen zarten Körperbau auf, schmale Schultern und einen schmalen Oberkörper, der insgesamt plastisch modelliert ist, aber keine erkennbaren Strukturen der Muskel oder des Körperbaus zeigt.

7. Relieffragment einer Mahlszene, I 583f (Taf. 16, 7; 189, 1)

Das Fragment ist außergewöhnlich gut erhalten, das Relief weist zum Teil noch originale Oberfläche auf[77].

Die männliche Figur lagert auf einer Kline, die – abweichend von den anderen Klinen auf den Friesen des Heroons – mit einer dicken Decke belegt ist. Eine vergleichbare Bettung mit dicker Auflage zeigt die Kline des einzelnen Gelagerten auf dem Cellafries des Nereidenmonuments[78]. Über einem dünnen Überwurf liegt noch eine dicke Decke oder matratzenartige Auflage, die ähnlich wulstförmig wiedergegeben ist. Die Gelagerten auf dem Giebelrelief des Grabes 38 in Myra[79] und auf dem Relief des Löwengrabes in Myra[80] ruhen auf einer solchen Decke, ebenso jene auf dem Grab in Hoiran[81] und in Kadyanda[82]. Bei all den angeführten Vergleichen schließt die Decke mit der Kante der Kline ab, hier hingegen hängt der Deckenwulst bis zum Klinenbein herab.

Der rechte Fuß des Gelagerten liegt auf der Decke, deutlich sind Fußballen und Zehen ausgearbeitet, weshalb sich die Haltung der Beine rekonstruieren lässt: Das linke Bein war vermutlich aufgestellt oder untergeschlagen, denn es ist nicht zu sehen, das rechte war etwas aufgestellt. Die Füße der Lagernden auf dem Bankettfries sind entweder verwittert, unter dem Himation verborgen oder vom Plattenrand verdeckt; zwei Symposiasten (I 497, Fig. 1 und I 509, Fig. 1) strecken das Bein vor und der Fuß reicht über die Bettkante hinaus.

73 Benndorf (Benndorf – Niemann 1889, 223 Taf. 29, 10) vermutet rechts den Rest einer dritten Figur. Dies ist wahrscheinlich, doch die Verwitterung der Reliefoberfläche erlaubt keine eindeutige Aussage. Zum Rhyton bzw. Tierkopfrhyton mit Henkel, für den M. Pfrommer achämenidische Tierhenkel als Vorbild geltend macht, vgl. Pfrommer 1983, 269–274. Im 5. Jh. v. Chr. kommen Henkel an attischen Rhyta auf: ebenda, 281. Zum persischen Rhyton, das aus Metall gefertigt war, vgl. auch Vickers 1985b.

74 Benndorf – Niemann 1889, 228 f. Taf. 1.

75 Benndorf (Benndorf – Niemann 1889, 225 f. Taf. 29, 6) weist das Fragment einer Stele zu und schließt die Zugehörigkeit zu den Tänzerfiguren auf der Schmalseite des Sarkophags (I 585b und c) aus. Marksteiner 2002, 164 f. Kat. 16 Abb. 169.

76 Die Dicke des Fragments weicht mit 0,19 cm etwas von jenen, dem Unterbau zugewiesenen, Fragmenten (0,21–0,22 cm) ab.

77 Benndorf (Benndorf – Niemann 1889, 39 Nr. 1 Abb. 28) erkennt am rechten Rand unter dem Bett den Rest eines Tischbeins.

78 Childs – Demargne 1989, Taf. 133, 1. 2.

79 Borchhardt 1975a, 123 f. Taf. 67 C.

80 Borchhardt 1975a, 130–132 Taf. 72 B.

81 Dentzer 1982, 571 Kat. R 35 Taf. 38, 228; Borchhardt u. a. 1984, 103–112 Abb. 18; Bruns-Özgan 1987, 262 f. Kat. F 5.

82 Grab des Uzeblẽmi: Borchhardt – Neumann 1968, 235 f. Abb. 44. 45; Dentzer 1982, 571 Kat. R 32 Taf. 36, 221; Taf. 37, 222; Borchhardt u. a. 1984, 110 f. mit Anm. 24, Abb. 19; Bruns-Özgan 1987, 249. 277 Kat. S 8.

Der am Ende des Bettes stehende Mann stützt sich auf einen Stab. Er gehört nicht zur Dienerschaft, sondern erinnert in seiner Funktion beispielsweise an die Figuren vor dem Thronenden auf dem Firstbalken des Merehi-Sarkophags (Taf. 174, 4) oder an den Informanten am Kopfende der Kline auf dem Architravfries des Nereidenmonuments (BM 903, Taf. 176, 6)[83]. Eine vergleichbare Haltung der Finger zeigt der sitzende Bärtige auf der Grabstele des Tynnias in Athen, der mit der linken Hand entspannt einen Stab hält und den Zeigefinger etwas wegstreckt[84]. Ähnlich ist auch die Stellung der Finger eines älteren Mannes auf einer Grabstele in Athen, der eine Strigilis in der herabhängenden Linken hält[85].
Durch die am Bettfuß stehende Figur kann der Gelagerte als eine souveräne Person, vielleicht der Grabherr, verstanden werden, der ein eng Vertrauter die Aufwartung macht, der nicht am Mahle teilnimmt.

STIL
Der kleine, gut erhaltene Reliefausschnitt erlaubt eine konkrete Aussage zu stilistischen Merkmalen. Die Darstellung zeigt eine weiche Modellierung, klare Konturen und eine Ausarbeitung des Reliefs bis ins Detail. Letzteres wird besonders bei dem Fuß des Gelagerten und der Hand des Stehenden deutlich. Die Draperie des Himations der stehenden Figur zeigt weich modellierte Faltenschwünge in flachem Relief, wie dies auch bei dem Himation der Figur auf einer attischen Grabstele aus Chalandri oder auf zwei Grabstelen aus Athen der Fall ist[86].

Fragment im Archäologischen Museum, Antalya (Taf. 16, 8; 188, 1)

1. Architekturfragment mit Relief, A1: „Lykisches Sitzmotiv“[87]
Die Zugehörigkeit dieses Fragments zum Grabbau im Heroon ist sehr wahrscheinlich, aber nicht gesichert (s. u. Kap. III.1.3. *Rekonstruktion des Grabbaus*)[88].
Die beiden einander gegenübersitzenden männlichen Figuren sind dicht aneinandergerückt, sodass es den Anschein hat, deren Knie und Beine würden sich berühren. Dafür gibt es kein bekanntes Vergleichsbeispiel. Die Figuren sind meist in größerem Abstand voneinander zu sehen[89] oder auf getrennten Bildfeldern dargestellt, beispielsweise im Giebel eines Sarkophagdeckels[90]. Auffallend ist das wie bei den meisten Sitzfiguren höher gestellte Bein am Reliefgrund, das die Figuren wegen der engen Komposition aber ungelenk erscheinen lässt. Der rechte Mann scheint sich etwas nach hinten zu lehnen, jedenfalls stützt sich die Hand des linken Armes an der Sitzkante ab. Ein kurzes Stück eines Stabes ist an der Hand und links unten auf der Standfläche neben dem mittleren Stuhlbein zu erkennen. Die Rechte ist gestikulierend erhoben. Die Figur des Poseidon auf dem Ostfries des Parthenon sitzt aufrechter, doch sonst ist das Motiv genau gleich, nur nach links ausgerichtet[91]. Die Armhaltung der linken Figur lässt sich nicht mehr mit Sicherheit bestimmen.

STIL
Das Relief zeigt eine weiche Modellierung und besonders am Gewand einen deutlichen Wechsel von Licht-Schatten-Effekten zu flachen Falten. Der Stoff des Himations umspielt die Beine der Sitzenden und wechselt von einer straff gewickelten zur locker gebauschten Drapierung, sodass dadurch ein sichtbarer Kontrast entsteht. Ähnliche Kontraste, doch mit wesentlich dichterer Faltengebung an den Unterschenkeln, zeigen Poseidon und Apollon in der Götterversammlung auf dem Ostfries des Parthenon[92]. Auf einer Grabstele in Athen sind die Gewandfalten an den Beinen der Sitzenden schon reduziert und der Kontrast zu dem reich gefältelten Stoff um die Hüften bereits

83 Demargne – Laroche 1974, Taf. 52, 1; Childs – Demargne 1989, Taf. 133, 1. 2.
84 Kaltsas 2002b, 160 Nr. 315 (vielleicht aus Piräus; Athen, Archäologisches Nationalmuseum, Inv. 902; Anfang 4. Jh. v. Chr.); Diepolder 1931, 34 f. Taf. 29, datiert die Stele noch ins 5. Jh. v. Chr., in die Zeit des Parthenon.
85 Kaltsas 2002b, 198 f. Nr. 395 (aus Piräus; Athen, Archäologisches Nationalmuseum, Inv. 743; 3. Viertel 4. Jh. v. Chr.).
86 Kaltsas 2002b, 145 Nr. 278 (att. Grabstele aus Kalandri; Athen, Archäologisches Nationalmuseum, Inv. 3947; um 410 v. Chr.); 153 Nr. 300 (Grabstele aus Athen, beim Dipylontor; Athen, Archäologisches Nationalmuseum, Inv. 2894; um 410–400 v. Chr.); 158 Nr. 310 (Grabstele aus Athen; Athen, Archäologisches Nationalmuseum, Inv. 3472; um 400 v. Chr.).
87 Die Fundumstände dieses Fragments hat J. Zahle ausführlich dargelegt. Dieses Relief wurde außerhalb des Heroons an der Südost-Ecke gefunden und von Zahle 1979, 290. 302–306. 317. 320. 339 Kat. 41 e; Abb. 32. 33, in einem Privathaus verbaut untersucht. Heute befindet sich das Stück im Archäologischen Museum in Antalya: Marksteiner 2002, 161 Abb. 161; Borchhardt – Borchhardt-Birbaumer 2008, 57 Taf 5, 2.
88 Zahle 1979, 302 f. Zur Datierung in die ersten Jahrzehnte des 4. Jhs. s. ebenda 317 (um 390–370 v. Chr.).
89 z. B. je ein männliches und ein weibliches Paar, das sich im Gespräch gegenübersitzt: Türsturz des Tores zum Heroon von Trysa, s. u. Kap. IV.1.2; Friese des Grabes in Hoiran: Zahle 1979, Abb. 61; Bruns-Özgan 1987, 229–231. 262 Kat. F 4 Taf. 24, 1–3; Relief des Grabes in Bayındır Limanı: Zahle 1979, 281–302, bes. 289–292. 333 Kat. 29 Abb. 25. 26.
90 Eine Zusammenstellung der lykischen Denkmäler mit Gesprächsszenen bei Bruns-Özgan 1996/97, 51; s. auch Zahle 1979, 290–292; Borchhardt – Borchhardt-Birbaumer 2008.
91 Jenkins 2002, 80. Vgl. auch eine Grabstele in Athen: Kaltsas 2002b, 152 Nr. 296 (aus Athen; Athen, Archäologisches Nationalmuseum, Inv. 1822 und 4552; um 420–410 v. Chr.).
92 Jenkins 2002, 80.

deutlich herausgearbeitet[93]. Ähnlich reduziert wie auf dem Fragment und damit deutlich im Kontrast zu dem Faltenbausch an der Hüfte ist die Drapierung des sitzenden Bärtigen auf der Grabstele des Theodoros und Praxiteles in Athen[94]. Auch die Sitzfigur auf dem Fragment I 585a zeigt, bei unterschiedlicher Faltenführung, eine ähnlich kontrastierende Drapierung des Mantels an den Schenkeln.

J. Zahle datiert das Fragment mit Hinweis auf genau diese Art der Gewandgestaltung und Drapierung, die er mit jener der Figuren vom Gelagefries des Heroons vergleicht[95]. Doch sind die Mäntel der Symposiasten zwar um die Hüfte stark gebauscht, meist in linear geführten Faltenzügen und es setzt sich eine durchgehend, wenn auch zurückhaltende Faltenführung auf den Beinen fort, sodass ein direkter Vergleich nicht zielführend ist.

Eine perspektivische Wirkung lässt sich nur am rechten Stuhl erkennen, denn die beiden Stuhlbeine sind sehr eng nebeneinandergesetzt, ein drittes Bein ist noch im Ansatz an der rechten Bruchkante sichtbar. Die Ausrichtung der rechten Figur stimmt nicht mit jener der links sitzenden Figur überein.

KOMPOSITION

Die Figuren sind deutlich in zwei Reliefebenen gesetzt: Der rechts Sitzende befindet sich in der hinteren Reliefebene und wird von seinem Gegenüber überschnitten. Die Figuren müssten also etwas versetzt einander gegenüber positioniert sein, was auch mit der geringen Breite des Relieffeldes begründet werden könnte. Da der Stuhl der linken Figur nicht zur Gänze ausgearbeitet ist und die Figur selbst dicht an den Rand des Bildfeldes gerückt ist, liegt diese zusammengedrängte Anordnung eben in dem schmalen Relieffeld begründet.

III.1.3. ZUR REKONSTRUKTION DES GRABBAUS IM TEMENOS (TAF. 185-196)

Franz Fichtinger und Alice Landskron

Einzelne Fragmente, die im Inneren des Temenos gefunden wurden (W1–W11 [=I 585a-c; I 583; I 583a-f], T1–T4, A1) lassen auf einen Grabbau schließen, der innerhalb der Umfriedung stand und die Grablege für den bzw. die Verstorbenen war. Diese Funde ermöglichen, einen Vorschlag zur Rekonstruktion des Grabhauses zu erstellen. Ausgangspunkt für die zeichnerische Rekonstruktion sind die Bauaufnahmen und zeichnerischen Aufnahmen der Fragmente von Klaus J. Schulz, die unter der Leitung von Jürgen Borchhardt im Jahre 1984 in Trysa, Wien und Antalya angefertigt wurden. Die Zeichnungen befinden sich heute im Lykien-Archiv des Österreichischen Archäologischen Instituts und dienen als Basis für die Rekonstruktion. Die zeichnerischen Aufnahmen wurden für die hier vorgelegte Rekonstruktion nicht mehr neu aufgenommen, jedoch anhand der Originale im Kunsthistorischen Museum kritisch überprüft.

Bislang liegen drei unterschiedliche Rekonstruktionsvorschläge vor, die eines einfachen Grabhauses auf einem Stufensockel (O. Benndorf – G. Niemann), eine aufwändigere Konstruktion, die aus einem Unterbau, einem Sarkophagkasten und einem darüber liegenden schmäleren Grabhaus mit Giebeldach besteht (K. J. Schulz) sowie eine etwas reduziertere Form eines Hyposorionsarkophags, der sich aus einem Grabhaus und einem Sarkophag mit Giebeldach zusammensetzt (Th. Marksteiner)[96].

DAS VORHANDENE FUNDMATERIAL

Das Grabhaus mit dem Stufensockel (T1) wurde aus dem anstehenden Felsgestein herausgehauen und ist noch heute in situ im Heroongeviert vorhanden (Taf. 21, 3–6). Der Stufensockel weist eine Ausrichtung von NW nach SO auf. Der Sarkophag ist im unteren Teil fast vollständig erhalten (W7 [=I 585a-c], Taf. 13–14). Außer den beiden

93 Kaltsas 2002b, 152 Nr. 296.

94 Diepolder 1931, 30 f. Taf. 14, 1 (aus Attika; Athen, Archäologisches Nationalmuseum, Inv. 727; 415–401 v. Chr.).

95 Zahle 1979, 317.

96 Vgl. die Abbildungen bei Marksteiner 2002, Abb. 178 (O. Benndorf – G. Niemann); Abb. 179 (K. J. Schulz); Abb. 180 (Th. Marksteiner). Zur Rekonstruktion s. auch Marksteiner 2002, 167–175. Dieses Kapitel entstand auf Anregung eines anonymen Gutachtens, das seitens des Verlags für die Drucklegung eingeholt wurde.

Dachfragmenten T2 und T3 (Taf. 187, 1. 2), war ursprünglich noch ein weiteres Fragment eines Dachfirstes T4 (Taf. 187, 3) während der Auffindung durch Otto Benndorf im Temenosareal vorhanden. Es ist in der ersten Publikation zum Heroon von Trysa abgebildet und dient ebenfalls als Grundlage für die Rekonstruktion[97]. Ein weiteres Fragment A1 (Taf. 16, 8; 188, 1), das Jan Zahle in den 1970er Jahren beim Heroon entdeckt hat, zeigt eine Holzbalkenkonstruktion in Stein, den sog. Lykischen Knoten, der die Fassade zahlreicher Grabhäuser ziert und ein Reliefpaneel. Das Fragment befindet sich heute im Museum in Antalya[98].

Anhand der erhaltenen Fragmente lassen sich ein Grabhaus, ein Sarkophagkasten und ein Giebeldach rekonstruieren, die für eine lykische Grabarchitektur charakteristisch sind:

1. Lykisches Grabhaus auf einem Stufensockel (T1) mit Grablege und mit reliefierten Außenwänden (A1) und einem Abschlussgesims in „griechischer" Form mit ionischem Kyma und Astragal (W5 [= I 583a]).
2. Sarkophagkasten mit Grablege (W1 [= I 583c; W7 [=I 585a-c])
3. Giebeldach (T2, T3, T4)

Ad 1. Über einem zweistufigen Sockel (T1) erhob sich das rechteckige Grabhaus, dessen Größe durch die in situ vorhandenen Reste vorgegeben ist. Mit großer Sicherheit sind dem Grabhaus die Fragmente A1 („Lykischer Knoten" der „Holzkonstruktion" mit Reliefdarstellung an der Langseite; kassettierte Rahmung an der Schmal- bzw. Eingangsseite) und W5 (Abschlussgesims mit Eierstab und Astragal und Reliefdarstellung) zuzuordnen, wobei W5 nur an der Schmalseite (Eingangsseite) anzuordnen ist[99]. Das Grabhaus hatte daher aufgrund des Fragments W5 (= I 583a) Wände mit Kassettenkonstruktion, die zumindest an den Schmalseiten zu rekonstruieren sind. Es ist wahrscheinlich, dass ein Abschlussgesims mit dem Kyma und dem Astragal um das gesamte Grabhaus führte, wie das an anderen Denkmälern in Lykien der Fall ist und worauf bereits Th. Marksteiner hingewiesen hat[100]. Die Langseiten waren durch horizontal verlaufende Balken unterteilt[101]. Am Stufensockel T1 ist an der nordseitigen Langseite der Ansatz einer Lisene erhalten (Taf. 21, 5), die vermutlich die Langseite in einzelne Felder unterteilte. Eine Kassettierung dieser Wand ist somit auszuschließen, zumal die Lisene zu wenig tief eingearbeitet ist. Die Langseiten eines Grabhauses sind in der Regel glatte Felder mit Querhölzern in Stein, weisen aber keine kassettierten Rahmungen auf[102].

Das Fragment W5 zeigt auf der Zeichnung bei O. Benndorf noch deutlich Querbalken, den Ansatz eines Mittelpfostens und die erste Rahmung der Kassettierung (189, 4)[103]. Diese wurde vermutlich abgeschlagen und ist heute nicht mehr vorhanden (Taf. 189, 3). Der Block W5 (= I 583a) bildete den Abschluss des unteren Grabhauses und wurde für den Transport an der Rückseite auf eine Tiefe von ca. 21 cm abgemeißelt, wie an der Zeichnung zu sehen ist, die G. Niemann davor noch vom Originalzustand des Fragments angefertigt hat (Taf. 189, 3. 4)[104]. Die Zeichnung beweist außerdem, dass dieses Fragment ursprünglich als massiver Block gearbeitet war und die Funktion eines Deckels bzw. eines Abschlusses für das Grabhaus bzw. die untere Grablege hatte und als durchgehende Abdeckplatte auch als Auflager für einen Sarkophag diente[105]. Das über dem ionischen Kyma angesetzte Relief bezeugt einen schmalen Miniaturfries von ca. 27 cm Höhe, der die Abdeckplatte des unteren Grabhauses zierte (Taf. 16, 1)[106].

Das Fragment A1 mit der deutlich erkennbaren in Stein gearbeiteten Holzausfachung, dem „Lykischen Knoten" lässt sich ebenfalls in die Kassettenkonstruktion einfügen und wird in den oberen Bereich der nach Südosten gerichteten Hauptseite gesetzt (Taf. 193, 1)[107]. Von der Holzbalkenkonstruktion sind Längsbalken, Ständerbalken und die

97 Benndorf – Niemann 1889, Abb. 171; Marksteiner 2002, Abb. 160. Maße sind nicht vorhanden.

98 Zahle 1979, 302–306; Marksteiner 2002,

99 „Holzkonstruktion" mit Mittelpfosten und Resten der Rahmungen, die bei Benndorf – Niemann, 219 Abb. 170 noch dargestellt sind

100 Marksteiner 2002, 169 mit Anm. 581 (Vergleichsbeispiele in Lykien).

101 Am Fragment A1 ist auch ein Stück des Längsbalkens der Langseite erhalten. Es bleibt allerdings offen, ob auch die Langseiten mit Kassetten unterteilt waren. Dass es kaum feste Vorgaben für die Gestaltung der Gräber in Lykien gegeben hat, zeigt die Zusammenstellung bei Mühlbauer 2007, 28–103 Abb. 95. 132. 180. 292. Daher sind mehrere Varianten einer Rekonstruktion anhand vergleichbarer Grabhauskonstruktionen möglich.

102 z. B.: Sarkophage in Telmessos und Limyra (Grab des Xñtabura), Gräber in Xanthos (weitere Beispiele bei Mühlbauer 2007, 138–140). Eine Ausnahme bildet das Grab der Nekropole I bzw. CH I/9 in der Chora von Limyra; dort ist die Längswand aber nur im unteren Bereich kassettiert: s. Mühlbauer 2007, 49 f. Abb. 52–54; Kuban 2012, 49 f. mit Abb. Dazu auch Marksteiner 2002, 169 mit Anm. 580.

103 Benndorf – Niemann 1889, 219 Abb. 170 a. b. Dazu s. auch Marksteiner 2002, 161 Kat. 8; 168.

104 Benndorf – Niemann 1889, 219 Abb. 170 a. Zahle 1979, 303 f. bemerkte die Unterschiede in der Abbildung und der Zeichnung bei Benndorf – Niemann 1889, 219 Abb. 170 a, und schloss auf eine Abarbeitung für den Transport.

105 Die Abstufung über der Reliefzone mit einer Plintheneinlassung, für die sich andere Beispiele in Lykien anführen lassen, diente nicht als Auflager für die Dachkonstruktion, sondern vermutungsweise für eine Einlassung von Skulpturen: s. Zahle 1979, 304 mit der Nennung von Vergleichen. Ein bekanntes Beispiel ist das Grab des Xñtabura in der Nekropole III von Limyra (III/45): auf dem vorkragenden Dach des Grabhauses sind flächige Einlassungen (ca. 45 x 45 cm, T ca. 23 cm), die vermutlich der Aufnahme von Basen von Skulpturen dienten und heute noch deutlich zu sehen sind. Dazu vgl. auch Marksteiner 2002, 169 mit Anm. 584 und 585; Borchhardt u. a. 1969/70, 21 f. mit Anm. 83 und 84; Kuban 2012, 293–296, bes. Zeichnung S. 296. Weitere Beispiele für Einlassungen für Basen oder Stelen z. B. bei Kuban 2012, 96 f. Abb. 121. 122; 217–219, Grab Nr. II/111; 260–263 Grab Nr. II/187 des Sidarios; 323 f. Grab. Nr. V/21 des Esedēplemi; 353–355 Grab Nr. V/79; V/81 mit Abb.

106 Marksteiner 2002, 162 Kat. 9; 168 f. mit Anm. 580.

107 Zahle 1979, 302–306, bes. 304: J. Zahle weist das Fragment der Schmalseite zu. Vgl. Marksteiner 2002, 161 Abb. 161. Zur Konstruktion des „Lykischen Knotens" s. Mühlbauer 2007, 132–135.

Balkenenden erhalten sowie der Ansatz eines kassettierten Feldes[108]. Das erhaltene Reliefpaneel zeigt zwei männliche Figuren im „Lykischen Sitzmotiv" (s. o. Kap. III.1.2., Taf. 16, 8). An dieser östlichen Schmalseite lag vermutlich auch der Zugang zur Grabkammer (Taf. 193, 1; 194, 1).
Das Fragment W3 (= I 583f) könnte wegen der gleichen Wandstärke eventuell an der Ostseite oder an einer Längswand (Nordseite) angebracht gewesen sein, vermutlich aber in gleicher Höhe wie das Fragment A1[109].

Ad 2. Der Sarkophagkasten besteht aus den Fragmenten W7 (= I 585ac, 13–14; 190, 1), die noch etwa die untere Hälfte des Kastens zeigen[110]. Ein weiteres Fragment W1 (= I 583c, Taf. 16, 4; 194, 1) kann der nördlichen Langseite zugewiesen werden und gehörte ursprünglich an den linken Rand, d. h. an den östlichen Rand der Nordseite. Ausschlaggebend für diese Zuweisung ist zum einen der Ansatz einer Kante an der Rückseite, die sich über die Ecke zur Schmalseite zieht und den Boden des Sarkophags angibt (bei den Fragmenten W7 handelt es sich um eine Bodenhöhe von etwa 46 cm; das Fragment W1 hat eine erhaltene Höhe von 37,5 cm, es ist keine Lagerfläche erhalten und die Unterseite ist eine Bruchfläche) und vielleicht die Auflagefläche der Grablege anzeigt, wie das bei den anderen Fragmenten zu erkennen ist. Außerdem passt die Größe der dargestellten Figuren proportional zu der Größe der Figuren auf dem Fragment I 585c. Das Fragment W1 (I 583c) wird dann links davon positioniert, sodass die nach rechts schreitenden Figuren sich der Kline nähern. Die Wandstärke des Fragments beträgt 22 cm und würde genau an diese Ecke des Sarkophagkastens passen. Die Unterseite ist Bruchfläche, die sich zur der Höhe des Rahmens von I 585c ergänzen ließe, da die noch erhaltene Höhe an der Rückseite bis zum Ansatz der Kante 37,5 cm beträgt. An der linken Seite des Fragments I 583c ist der Ansatz des Rahmens erhalten, der das Relief (bzw. die Langseite mit 585c) links abschließt. An den Unterseiten der Fragmente W7 (= I 585a-c) sind Zapfen (L 10 x 10 cm, H 3 cm) erhalten, die für eine Einlassung in eine Auflagerfläche dienten[111].

Ad 3. Die Rekonstruktion eines Giebeldaches basiert auf den erhaltenen Fragmenten T2 (Traufenfragment), T3 (Giebelfragment) und T4 (Firstfragment) (Taf. 187, 1–3)[112]. O. Benndorf erwähnt noch zwei weitere Fragmente, die zur Architektur des Grabhauses gehört haben könnten, heute aber verschollen sind[113]. Die Fragmente T2 und T3 (Taf. 187, 1. 2) geben die Dachneigung an. Das Dachfragment mit dem Deckziegel T2 gibt den Neigungswinkel der Dachfläche an und durch das Firstfragment T4 lässt sich die Größe des Daches, das eine Breite von ca. 1,70 m (Rekonstruktion mit zwei Dachziegelreihen bis zum First) oder maximal 3 m (Rekonstruktion mit drei Dachziegelreihen bis zum First) gehabt haben muss (Taf. 195, 1. 2), ermitteln. Eine rekonstruierte Breite des Daches von ca. 3 m scheint für die Maße des Sarkophags zu breit zu sein und würde beidseitig ungewöhnlich weit herauskragen, somit wird die Variante mit zwei Dachziegelreihen auf einer Seite wahrscheinlicher sein (Taf. 195, 2).

Für die Rekonstruktion des Bauwerks ergeben sich folgende Möglichkeiten:

1. Ein Grabhaus, das sich auf dem Stufensockel erhebt und mit einem Giebeldach abgedeckt war. Der Sarkophag wäre dann nicht zugehörig und separat aufgestellt, da lykische Sarkophage in der Regel mit einem Deckel in Form eines lykischen Giebels bedeckt waren. Grabhäuser sind in Lykien meist mit einem Flachdach oder einem Giebeldach abgedeckt.
2. Der Sarkophag könnte extra aufgestellt gewesen sein, was sich anhand der Befundung im Temenos nicht verifizieren lässt, da sich keine Teile mit Anzeichen für eine Aufstellung eines Sarkophags nachweisen lassen. Die aufgrund der an den Unter-

108 Vgl. dazu die ausführlichen Beschreibungen bei Zahle 1979, 302–306 und Marksteiner 2002, 168.

109 Die Rekonstruktion von K. J. Schulz setzt die Fragmente W2 und W3 zusammen, was aber wegen der unterschiedlichen Wandstärke und Proportionen der Figuren nicht möglich ist.

110 Benndorf – Niemann 1889, 220–222 Taf. 29, 14; Marksteiner 2002, 162 f. Kat. 10 a–d.

111 Dazu vgl. die Beschreibung bei Marksteiner 2002, 162: Die Zapfen sind ca. 15 cm vom äußeren Rand nach innen versetzt gearbeitet.

112 Benndorf – Niemann 1889, 219. 230 Abb. 17; Marksteiner 2002, 161 Abb. 159. 160 Taf. 108. Zur Dachform vgl. auch Mühlbauer 2007, 148 f.

113 Benndorf – Niemann 1889, 219: eines dieser Fragmente wies offenbar Kassettenschmuck auf. Vgl. Marksteiner 2002, 161 Kat. 6 und 7. Architekturteile aus Terrakotta, die heute zum Teil nicht mehr vorhanden sind, gehörten nicht zum Grabhaus, andere Fragmente aus Kalkstein und Marmor gehörten zur Ausschmückung des Temenos: Benndorf – Niemann 1889, 38 f.; Marksteiner 2002, 166 f. Kat. 25. 26. 28–30. Zwei Fragmente eines Altars (L ca. 72 x 76 cm) oder einer Basis sind heute ebenfalls verschollen und dienten vermutlich den Opfern im Rahmen von kultischen Feiern: Benndorf – Niemann 1889, 230; Marksteiner 2002, 166 Abb. 176.

seiten der Sarkophagfragmente W7 (= I 585a c) vorhandenen Zapfen müssten in Form von Vertiefungen nachweisbar sein (z. B. auf einem nicht mehr vorhandenen Stufensockel). Im Temenos sind keine Spuren eines Stufenunterbaus für einen Sarkophag in situ erhalten, ebenso wenig gibt es außerhalb des Temenos Nachweise für die Aufstellung eines Sarkophags. Außerdem ist ein Sarkophag mit Giebeldach bislang unter all den Funden in Lykien nicht nachweisbar.

ZUR REKONSTRUKTION UND ZU DEN REKONSTRUKTIONSVORSCHLÄGEN[114]

Die Rekonstruktion des einfachen und eingeschossigen Grabhauses von O. Benndorf und G. Niemann lässt die Evidenz der Sarkophagfragmente unberücksichtigt[115]. Nach O. Benndorf ist eine Gliederung des Grabbaus in zwei Stockwerke möglich, aber nicht eindeutig nachweisbar[116].

Der Rekonstruktionsversuch von K. J. Schulz hat aufgrund des vorhandenen Materials auf dem thekenförmigen Sarkophag noch ein weiteres schmales Grabhaus mit einer Balkenkonstruktion vorgesehen, wofür es bislang keine Parallelen unter den lykischen Gräbern gibt[117]. Außerdem ist eine Rekonstruktion der Fassade im Untergeschoß unwahrscheinlich, denn das Grabhaus muss zum einen den Zugang von der Vorderseite (Ostseite) gehabt haben und ist daher sicher mit einer kassettierten Rahmung (W5) und nicht mit einem Querbalken zu rekonstruieren. Da ein Giebeldach auf einem Sarkophag untypisch ist, wurde vermutlich das zweite Grabhaus sozusagen dazwischen gesetzt.

Th. Marksteiner hat die Fragmente eingehend untersucht und eine getreuere Rekonstruktion vorgeschlagen. Er rekonstruiert über dem Grabhaus einen Sarkophag mit Giebeldach, wobei die Proportionen des Sarkophagkastens zu hoch erscheinen, da die noch vorhandenen Figuren der Fragmente W7 (= I 585ac) die Rekonstruktion eines etwas niedrigeren Sarkophagkastens erlauben[118]. Das Dach des Sarkophags ist gemäß den erhaltenen Fragmente T2, T3 und T4 schmal, mit zwei Dachziegelreihen pro Schräge konzipiert. Hingegen vermutet Th. Marksteiner, dass das Giebeldach „direkt auf dem kastenförmigen Werkstück aufgesessen hat“[119].

Die neu erstellte Rekonstruktion des Grabbaus von Franz Fichtinger als Grabhaus, Sarkophag und monolithem Giebeldach (Beilage 196, 1. 2), geht von dem vorhandenen Befund aus (s. oben). Es galt einen Ausgleich zwischen der rekonstruierten und durch die Fragmente W7 (= I 585ac) vorgegebenen Größe des Sarkophags und des Daches zu finden, der vielleicht durch eine Basisplatte zum Dach hin erzielt werden kann[120].

Generell sind bei der Rekonstruktion eines Grabhauses in Lykien mehrere Varianten möglich, sodass die vorgeschlagene Rekonstruktion als durchaus wahrscheinlich betrachtet werden kann. Für den Grabbau konstatiert L. Mühlbauer: „Die Baudetails entsprechen der in Trysa bekannten Mischung aus griechischen und lykischen Details“[121]. Im Folgenden werden ein paar Beispiele für Sonderformen lykischer Gräber angeführt, um das Spektrum der Möglichkeiten darzulegen und die vorgeschlagene Rekonstruktion des Grabbaus im Inneren des Temenos als Sonderform zu untermauern. Das Grab des Xuñnijẽi in der Nekropole II/3 in Limyra stellt eine Sonderform dar, wie auch Z. Kuban in ihrer bauhistorischen Studie zu den Nekropolen ebendort feststellt[122]. Die Anlage ist aus einem anstehenden Felsen herausgearbeitet und hat zwei Grabkammern, im unteren Hyposorion mit einer Öffnung auf der länglichen Südwand und darüber in einem Grabhaus mit Giebeldach, das nach Osten geöffnet war. Steinklinen sind nicht vorhanden, jedoch verläuft im Inneren der Grabkammer eine Nut[123]. Eine weitere Sonderform stellt ein anderes Grab in der Nekropole II/5 dar, bei dem es sich ebenfalls um ein Doppelgrab, ein Fassadengrab mit einem Sarkophag darüber, handelt, das aus einem Felsen herausgearbeitet wurde, wobei der Sarkophag freisteht[124]. Im Fassa-

114 s. dazu auch die ausführlichen Erörterungen bei Marksteiner 2002, 167–175.

115 Benndorf – Niemann 1889, 210 und vermutet ein weiteres Grabmonument, zu dem die Sarkophagfragmente und die anderen Relieffragmente gehörten. Allerdings wird betont, dass die einstigen Standspuren eines weiteren Grabbaus im Temenosareal nicht gefunden wurden. s. dazu die Bemerkungen von Marksteiner 2002, 168 f. Abb. 178.

116 Benndorf – Niemann 1889, 220.

117 Vgl. Borchhardt 1992, 102; Oberleitner 1994, 19–21 Abb. 26; Marksteiner 2002, 168 Abb. 179. Th. Marksteiner erwähnt, dass der Vorschlag für ein zweigeschossiges Grabmal auf J. Zahle (Zahle 1979, 304) zurückgeht: Marksteiner 2002, 168. Außerdem wird in diesem Vorschlag das Fragment A1 an die Langseite gesetzt, wofür es keine Nachweise gibt: Marksteiner 2002, 169.

118 Marksteiner 2002, 167–175.

119 Marksteiner 2002, 172.

120 Zum Aufbau eines Grabhauses vgl. Marksteiner 2002, 172 f.

121 Mühlbauer 2007, 61. Zu den Grabformen in Lykien vgl. auch Kjeldsen – Zahle 1975, 315–340.

122 Mühlbauer 2007, 69–71 Abb. 105; Kuban 2012, 146–148.

123 Kuban 2012, 146. 148. Zu Nuten in den Grabkammern, die vielleicht für die Anbringung von Holzklinen eingearbeitet wurden, vgl. ebenda 54 f. Nach der Rekonstruktion des Grabbaus ergeben sich zwei Doppelgrabkammern, die in Analogie zu anderen Grabbauten in Lykien als Grablege für den Grabherrn, seine Frau und vermutlich seine Nachkommen gedient haben. Vgl. dazu Borchhardt 1993a, 7–22, mit inschriftlichen Belegen, aus denen zum Teil konkrete Anweisungen bezüglich der Belegung und den Bestattungswünschen hervorgehen.

124 Kuban 2012, 150 f.

dengrab befinden sich zwei Steinklinen übereinander. Ein Sarkophagdeckel ist nicht erhalten, jedoch ist ein Auflager für einen Deckel vorhanden. Zu einem geläufigeren Typus gehört das Grab des Sidarija/Sidarios, der sog. Cockerell'sche Sarkophag in der Nekropole II/187 von Limyra[125]. Diesmal sind Hyposorion und Grabhaus freistehend aufgebaut und mit einem monolithen Giebeldach abgedeckt. Die angeführten Beispiele führen den Variantenreichtum lykischer Grabbauten vor Augen und zeigen, dass Sonderformen auch als „Einzelstücke" vorkommen[126].

Die Einpassung der Fragmente W1-W5 in die rekonstruierte Grabarchitektur erfolgte auf Basis der Maße und der möglichen Zuordnung der Reliefdarstellungen. Neben dem Fragment A1, das an die Nordost-Ecke positioniert wird, könnte auch das Fragment W3 (= I 583f) aufgrund der gleichen Wandstärke in der obere Ausfachung der Langseite platziert gewesen sein.

ZUM BILDSCHMUCK DES GRABBAUS

Die Fragmente, die dem Grabbau zugewiesen werden, zeigen Bildthemen, die von anderen Grabreliefs bekannt sind und im Kontext von Bankett und Mahl, Audienz, Tanz und Musik stehen, sowie das „Lykische Sitzmotiv", das besonders in Lykien zu finden ist und in diesem Fall zwei Männer im Gespräch darstellt. Außerdem weisen Fragmente von Skulpturen auf eine Ausschmückung des Temenos mit freiplastischen Figuren, verzierte Möbelstücke und Bauschmuck aus Terrakotta (zu den Fragmenten mit Relief und den Skulpturenfragmenten s. o. und s. u.).

Konkordanz der Nummerierung und Inventarnummern der Fragmente[127]:

Trysa (in situ) (T1–T4)

T1 Stufensockel, in situ (Maßstab 1:50)
T2 Traufenfragment des Daches (Maßstab 1:20)
T3 Giebelfragment des Daches (Maßstab 1:20)
T4 Firstfragment des Daches (Maßstab 1:20)

Antalya, Archäologisches Museum (A1)

A1 Architekturfragment mit Relief: „Lykisches Sitzmotiv" (Maßstab 1:20)

Wien, Kunsthistorisches Museum (W1–W5, W7–W13)

W1 I 583c, Fragment mit schreitenden Figuren vom Sarkophagkasten (Maßstab 1:20)
W2 I 583b, Fragment einer Bankettszene vom Grabbau (Maßstab 1:20)
W3 I 583f, Fragment einer Bankettsszene vom Grabbau (Maßstab 1:20)
W4 I 583d, Relieffragment mit musizierender Figur vom Grabbau (Maßstab 1:20)
W5 I 583a, Gesimsfragment vom Grabbau (Maßstab 1:20)
W7 I 585a-c, Fragmente vom Sarkophagkasten (Maßstab 1:20)
W8 I 589a, Flügelfragment einer freiplastischen Figur (Maßstab 1:10)
W9 I 589b, Flügelfragment einer freiplastischen Figur (Maßstab 1:10)
W10 I 583e, Fragment einer Stele (?) (Maßstab 1:20)
W11 I 583, Anaglyphes Relieffragment (Maßstab 1:20)
W12 I 781, Kopffragment eines freiplastischen Löwen (Maßstab 1:10)
W13 I 587, Fragment einer Löwenpranke mit Plinthe (Maßstab 1:10)

125 Mühlbauer 2007, 7174 Abb. 106. 107; Kuban 2012, 260–263.

126 Der dreigeschossige Grabbau des Xudara stellt ebenso eine Sonderform unter den bekannten Grabanlagen dar. Er befindet sich in der Nekropole IX westlich von Limyra bei Turunçova und besteht aus einem Hyposorion und einem Grabhaus, das noch mit einem Sarkophagdeckel in der typisch lykischen Giebelform, dessen Innenraum ebenfalls als Grablege diente: Kuban 2012, 386 f. (Grab Nr. 4).

127 Diese Nummerierung erfolgte durch J. Borchhardt und K. J. Schulz und wird hier für die Zeichnungen und die Rekonstruktion übernommen. Die Fragmente W8–W13, von denen zeichnerische Aufnahmen von K. J. Schulz vorhanden sind, werden hier ebenfalls gelistet, gehörten aber nicht zum Grabbau, sondern zur Ausstattung des Temenos, s. Kap. II.2.

III.2. SKULPTUREN SCHMÜCKTEN DEN GRABBEZIRK (TAF. 17–18)

In der Erstpublikation von O. Benndorf und G. Niemann sind zahlreiche Skulpturenfragmente aus dem Heroon angegeben. Im Depot des Kunsthistorischen Museums Wien befinden sich heute jedoch nur noch die unten angeführten Skulpturenfragmente[128]. Die Fingerfragmente, das Gewandfragment, ein kleines Flügelfragment, der Löwenkopf, die Terrakotta- und die Stuckfragmente sowie andere gelistete Fragmente sind nicht vorhanden[129], zeugen aber von der Aufstellung rundplastischer Skulpturen innerhalb der Grabanlage, wie das etwa inschriftlich für das Heroon von Phellos nachgewiesen ist[130].

1. Löwenpranke, I 587 (Taf. 17, 1–4; 192, 4)

Die Löwenpranke ist nicht rundplastisch ausgearbeitet, an der Rückseite ist eine Bruchfläche, die sich zu einem Relief ergänzen lässt[131]. An den Seiten kann man die Fortsetzung bzw. den Übergang der Löwenpranke in ein Relief erkennen. Die Tierpranke steht auf einer abgerundeten Basis, die nur geringfügig ausladender ist als die Pranke selbst. O. Benndorf deutete das Fragment als Teil eines Tischfußes, wofür sich zahlreiche Beispiele anführen lassen.

Aufgrund der abgerundeten Basis, auf der diese Pranke steht, wird diese als Möbelfuß zu ergänzen sein, der an der Rückseite verstärkt war, wie die Bruchstelle vermuten lässt. Die Unterseite ist mit Zahneisen bearbeitet, was ebenfalls für eine solche Verwendung spricht. Funde aus Delos zeigen ähnliche Formen von Möbelfüßen, etwa für ein Stuhlbein oder eine oder einen Tisch. Andere Beispiele von Löwenpranken aus unterschiedlichen Fundorten haben ebenfalls eine Plinthe und gehören zu Tisch- oder Stuhlbeinen oder auch zu Fußschemeln[132].

Vor allem sprechen die nicht rundplastische Ausarbeitung, der nahezu senkrechte Ansatz des aufgehenden Tierbeins, das man bei freiplastischen Skulpturen – je nachdem, ob es sich um die Vorderpranke oder die Hinterpranke handelt – schräger gestellt erwarten könnte[133], und die ausgeprägte Ausarbeitung der Knochen des Vordermittelfußes dafür, die bei Thronen aus Stein hervorgehoben sind und in manchen Fällen das gesamte Stuhlbein gliedern[134]. Diese werden auch für Tischbeine, die wiederum meist auf einer eckigen oder abgerundeten Basis stehen, bisweilen zu einer geometrischen Gliederung stilisiert[135]. Würde man das Fragment einer Skulptur zuweisen, so müsste die abgerundete Basis, auf der die Pranke steht, in einer Standfläche eingelassen gewesen sein, dafür fehlen aber konkrete Hinweise.

STIL

Das Fragment ist grob ausgearbeitet, kantig modelliert und nicht geglättet. Bearbeitungsspuren sind noch deutlich zu sehen. Es ist plastischer ausgearbeitet als etwa die Pranken der Löwen vom Nereidenmonument und auch die Krallen sind deutlich sichtbar[139].

2. Kleine Löwenpranke, I 588 (Taf. 17, 5–7; 18, 1. 2)

Die kleinere Pranke könnte das linke Bein einer rundplastischen Löwenfigur sein, denn sie ist auch an der Rückseite ausgearbeitet und etwas nach außen gestellt, sodass man einen Löwen rekonstruieren könnte, der die Vorderbeine in den Boden stemmt und dabei eine leicht ausladende Position einnimmt. Die Plinthe, auf der die Pranke steht, ist gebrochen und könnte Teil einer großen Standfläche sein. Auch die Höhe der Basis würde nicht dagegensprechen. Die Rekonstruktion zu einem liegenden Löwen ist auszuschließen, möglich wäre am ehesten ein stehender oder vielleicht ein aufrecht sitzender Löwe. Im Vergleich zu den Löwenpranken vom Maussolleion in Halikarnassos, die sehr naturalistisch modelliert und feingliedrig sind, bietet das Fragment zwar eine detail-

128 Benndorf – Niemann 1889, 36–39 Abb. 23–29; Marksteiner 2002, 165 f. Abb. 170–175; Taf. 177–179.

129 Nach Angaben von O. Benndorf (Benndorf – Niemann 1989, 36) sind alle gelisteten Fragmente nach Wien verbracht worden: „Es waren immer traurig zusammenhanglose Trümmer, die uns zu Händen kamen, sie wurden indessen aufmerksam gesammelt und sind mit den Reliefs nach Wien gebracht worden, wo ich sie wiederholt untersucht habe.“ s. auch Marksteiner 2002, 165–167 Abb. 170–175.

130 TAM I 54; s. Borchhardt u. a. 1989, 89–96 Abb. 1. 2; Zimmermann 2006. Kolb 2008a, 154 mit Anm. 555 betont die engen Verbindungen und Kontakte zwischen den Dynastenfamilien von Phellos und des Yavu-Berglandes. Vgl. auch Işık 1998, 157–172, bes. 166 f. Abb. 9.

131 Benndorf – Niemann 1889, 39 Abb. 29; Marksteiner 2002, 165 Nr. 23 Abb. 174 Taf. 179. Beispielsweise sind Einlassungen für die Aufstellung von (Basen für) freiplastische Skulpturen auf Gräbern belegt, wie etwa dem Grab des Xñtabura (Limyra, Nekropole III/45) oder anderen Gräbern in Limyra: vgl. Kuban 2012 (dazu s. unten Kap. III.1.3.) und entsprechende Funde lassen auf eine Gestaltung von Grabhäuser und -fassaden etwa mit Akroteren oder Terrakotten schließen. Kuban 2012, 96 f. 263 (Grab II/187 des Sidarios).

132 Benndorf (Benndorf – Niemann 1889, 39 Abb. 29) vermutet, dass die Pranke zu einem Tisch- oder Stuhlbein gehörte. Andrianou 2009, 24 f. Abb. 3 (Marmorfüße 2. Jh. v. Chr.); 52–54 Abb. 14 a. b (Standfüße eines Tisches; 2. Jh. v. Chr.). z. B. auch Richter 1966, 30 Abb. 139. 140 (Thron im Dionysostheater, Athen; 1. Hälfte 3. Jh. v. Chr.); Abb. 146. 147 (Marmorthron im Theater von Priene, 3./2. Jh. v. Chr.); 43 f. Abb. 238 (Klappstuhl einer Grabstatue aus Athen, Kerameikos-Museum; 5. Jh. v. Chr.). Auf eine lange Tradition im Orient und in Griechenland weisen Pranken von Raubtieren auf Möbeln und Fußschemeln: Kyrieleis 1969, 6 f. Taf. 1. 6 (Reliefs aus dem Palast des Assurnasirpal II und Relief des Assurbanipal: London, British Museum, Inv. 124564 und 124920; 9. und 7. Jh. v. Chr.); 116 f. Taf. 16,1 (lakonische Schale: Paris, Musée du Louvre, Inv. E 672; 7. Jh. v. Chr.).

133 s. dazu die Löwen vom Nereidenmonument: Childs – Demargne 1989, 306 Taf. 156–158, 1. Zum frühen Löwenbild und dessen Typologie s. allg. Gabelmann 1965.

134 Vgl. z. B. Richter 1966, 31 Abb. 146 f. (Marmorthron; Priene, Theater; hellenistisch); 31 Abb. 150 f. (Marmorthron des Priesters des Dionysos; Athen, Dionysostheater; hellenistisch); 55 Abb. 289 (Steinkline aus Sardes; 6. Jh. v. Chr.); 64 Abb. 342 (attisch rf. Pyxis des Briseis-Malers; London, British Museum, Inv. E 769; um 500–475 v. Chr.).

135 Richter 1966, 86 Abb. 350 f. (Bronzenes Tischbein; Palermo, Archäologisches Museum, Inv. 1449); Abb. 352–355. 357 f. (Marmornes Tischbein und Fragmente; Delphi, Archäologisches Museum, Inv. 5405. 5406. 5409).

136 Etwa in Xanthos.

137 Als freiplastische Skulpturen, als Basis für einen Thron, als Hebebossen der Sargdeckel, als Relieffiguren oder als Wasserspeier: Childs – Demargne 1989, 306 (BM 929 und 930) Taf. 156, 1–158, 1 mit Anm. 267.

138 Akurgal 1949, 39–79 mit Abbildungen.

139 Childs – Demargne 1989, Taf. 156, 1. 2; 158, 1.

lierte Wiedergabe des Fußes, bleibt jedoch grob und schematisch in der Ausführung[140]. Das Löwenbein passt in den Proportionen gut zu dem Löwenkopf I 781[141].

Eine Skulpturenausstattung des Heroons mit Löwenfiguren wäre nicht ungewöhnlich und hat auch Parallelen in Lykien[136]. Löwenfiguren sind vom Nereidenmonument bekannt und schmückten auch andere Grabbauten in Xanthos[137]. Keine Hinweise gibt es für die Ergänzung zu einem Portallöwen, von dem es zahlreiche Beispiele in der hethitischen Kunst gibt[138].

STIL

Die Pranke ist grob modelliert und grob geglättet, das aufgehende Bein ist kantig und naturalistischer wiedergegeben als bei dem großen Prankenfragment und die aufgehenden Sehnen sind nur schwach im Relief abgesetzt.

3. Zwei Flügelfragmente, I 589[142] (Taf. 18, 3–6; 192, 1. 2)

Die marmornen Flügelfragmente sind in flachem Relief ausgearbeitet und an der Rückseite glatt mit Spuren von Bearbeitung. Ober- und Unterseite des großen Fragments sind original, die Seiten Bruchflächen. Ob die Fragmente den Flügeln einer Sphinx, eines Greifen, eines geflügelten Löwen oder einer Gottheit zuzuweisen sind[143], lässt sich schwer entscheiden, jedenfalls spricht der Ansatz der kurzen Flügelfedern zum Schulterbereich hin nicht dafür. Der Flügel muss abstehend und frei hinterarbeitet zu rekonstruieren sein, nicht an einem Körper anliegend, wie das bei geflügelten Wesen als Sitzfiguren meist der Fall ist.

Die geflügelte Figur war vermutlich unterlebensgroß. Eine Aufstellung auf dem Türsturz, auf dessen Oberseite O. Benndorf Einlassungen für Plinthen bzw. plastische Figuren beschreibt, ist nicht wahrscheinlich, denn die länglichen Einlassungen sind in ca. gleichen Abständen an der äußeren Kante der Oberseite angeordnet und dienten vermutlich für kleiner dimensionierte Aufsätze, wie z. B. Akrotere.

Die freiplastischen Fragmente bezeugen die Aufstellung von Skulpturen im Temenosbereich. In welchem Kontext die Aufstellung erfolgte, lässt sich nicht mehr nachweisen, in Frage käme der Sarkophag, die Temenosmauern oder vielleicht Basen, die im Temenos standen, sich jedoch nicht mehr erhalten haben[144].

STIL

Die Federn des Flügels sind sehr linear und schematisch ausgearbeitet und weisen keinerlei Gliederung oder Struktur auf, sind jedoch weicher modelliert als beispielsweise die Flügel der Sirenen auf der Nord- und Südseite des sog. Harpyienmonuments in Xanthos[145]. Winzige Fragmente von Flügeln wurden im Bothros des Xñtabura-Grabes in Limyra gefunden, den J. Borchhardt der inschriftlich belegten Zweitverwendung zuweist[146]. Borchhardt schlägt die Zugehörigkeit der Flügelfragmente zu Sphingen vor, die auf der Abdeckplatte des Sockels aufgestellt gewesen sein könnten.

4. Der Löwenkopf, I 781 (Taf. 18, 7–9; 192, 3)

Die Rückseite des Kopfes ist ausgebrochen, so hat es den Anschein, als gehörte das Fragment zu einem Wasserspeier. Ein solcher lässt sich aber schon wegen der Größe in der Architektur des Heroons und des Grabbaus nicht unterbringen und weist eben rundplastischer Formen auf, als dies bei Wasserspeiern der Fall ist. Eine Zusammengehörigkeit mit der kleinen Löwenpranke ist zu vermuten und macht eine Rekonstruktion zu einer plastischen Löwenfigur wahrscheinlich.

Einem gängigen Typus entspricht der Löwenkopf mit seinem breiten und flach angelegten Bereich der Nüstern, den großen kugeligen Augen und den nach außen leicht

140 Waywell 1978, 188–195 Kat. 418–440 Taf. 40. 41.

141 Benndorf – Niemann 1889, 39; Marksteiner 2002, 165 Nr. 24. Beide Fragmente ließen sich zu einer plastischen Löwenfigur ergänzen. Für diesen Vorschlag danke ich F. Fichtinger. Die von O. Benndorf erwähnten Einlassungen in der Oberseite des Türsturzes könnten der Aufstellung von freiplastischen Skulpturen gedient haben. Die Maße der Plinthe des kleinen Löwenbeins entsprechen nicht den Maßen der Vertiefungen, dazu vgl. Kap. IV.1.

142 Das kleine dritte Fragment eines Flügels, das bei Benndorf – Niemann 1889, 37 f. Abb. 26, abgebildet ist, war im Kunsthistorischen Museum Wien nicht auffindbar. Marksteiner 2002, 165 Nr. 19 Abb. 170 Taf. 177.

143 Die geflügelte Figur war vermutlich unterlebensgroß. Eine Aufstellung auf dem Türsturz, auf dessen Oberseite O. Benndorf Einlassungen für Plinthen bzw. plastische Figuren beschreibt, ist nicht wahrscheinlich, denn die länglichen Einlassungen sind in ca. gleichen Abständen an der äußeren Kante der Oberseite angeordnet und dienten vermutlich für kleiner dimensionierte Aufsätze, wie z. B. Akrotere. Benndorf – Niemann 1889, 34 Abb. 20. Flügelfragmente und andere Skulpturenfragmente sowie Terrakotten wurde auch beim Grab des Xñtabura in der Nekrolope III von Limyra (III/45) gefunden: s. dazu Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 377–379 Kat. 2 Taf. 9, 3. 8; 10–13, 3. Die Funde wurden in einem Bothros in unmittelbarer Nähe des Grabmals gefunden und J. Borchhardt vermutet, dass diese ursprünglich zu dem Grabmonument des Xñtabura gehörten und dann im Zuge der Zweitverwendung vom neuen Grabinhaber wahrscheinlich in einem Kästchen deponiert wurden, ebenda 378. Zu geflügelten Wesen auf Grabdenkmälern in Lykien vgl. Metzger 1963, 66 f. Taf. 47 (Giebel des Gebäudes H); 70–75 Taf. 48, 2 (Giebel des Gebäudes F); Demargne – Laroche 1974, 53 Taf. 23, 1–3 (Löwensarkophag); 71–73 Taf. 35–37 (Pajawa-Sarkophag); 94 f. Taf. 53, 1–3 (Merehi-Sarkophag). Zu Sirenen und Sphingen s. Pfeifer 1989, 267–292.

144 s. dazu die Rekonstruktion bei Benndorf – Niemann 1889, 26–42 Abb. 23–29. 31; Marksteiner 2002, 165 f. 175 f. 182–186; zur figürlichen Ausstattung des Xñtabura-Grabes in Limyra: Borchhardt u. a. 1969/70, 221 f.; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 268–272 Abb. 25–27 (Rekonstruktionsvorschlag).

145 Demargne 1958, Taf. 7; Berger 1970, 128–142 Abb. 146. 147.

146 Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 268–272. 378 f. Kat. 2 Taf. 9, 6. 7; Taf. 10–12.

hängenden Augenwinkeln, den fächerförmig aufgeschlagenen Lefzen, der heraushängenden Zunge sowie dem Stirnrahmenden Haarkranz. Auffallend sind die weiche Oberflächenmodellierung und die recht grob ausgearbeiteten Details im Gesicht und Haar. M. Mertens-Horn betont die altmodische und unnatürliche Ausarbeitung der flachen Lefzenkrausen an den Löwenköpfen von Heraion in Argos, die auch an dem Kopf aus Trysa zu beobachten sind, dort aber weicher ausmodelliert und flacher gestaltet sind, aber deutlich noch nicht die überstilisierte blütenrandförmige Rosette aufweisen[147]. Vergleichbare Löwenköpfe, die mit einem Architekturteil der Sima erhalten sind, weisen über dem Stirnkranz noch eine Reihe von Mähnenhaaren auf, die an den Übergang zur Kante der Sima gearbeitet sind. Das ist vor allem bei Exemplaren aus klassischer Zeit zu finden und beispielsweise bei den Löwenkopfwasserspeiern des Nereidenmonuments[148]. Stilistisch sind diese nicht mit den freiplastischen Löwenstatuen zu vergleichen, die als Wächter aufgestellt waren[149]. Vergleiche zeigen, dass gerade Löwenkopfwasserspeier so mannigfaltig in Form und Stil gearbeitet sind, dass eine genaue zeitliche Einordnung erschwert wird[150]. Doch lässt sich für die Löwenkopfwasserspeier auf Grabdenkmäler in Lykien eine ähnliche Grundform herauslesen, die auch Hinweis auf die Datierung gibt und in das ausgehende 5. und in das 4. Jh. v. Chr. weist[151]. Löwenkopfwasserspeier aus Terrakotta, die O. Benndorf publiziert hat und die heute nicht mehr vorhanden sind, zeigen – nicht nur aufgrund des Materials – eine etwas schematischere und noch gröbere Ausarbeitung[152]. Einheitliche Grundformen (s. o.) sind für die meisten Löwenkopfwasserspeier des oben angeführten Zeitraums gültig mit kleineren stilistischen Abweichungen in der Ausführung der Löwenköpfe, die in der Regel den ausführenden Händen zuzuschreiben sind, wie auch Ch. Pfaff am Beispiel der Löwenkopfwasserspeier vom Heraion in Argos darlegt, die allerdings eine weiter vorgezogene Maulpartie mit Ausgussrinne aufweisen[153]. Ein einheitlicher Entwurf liegt den Köpfen zugrunde, die Einheitlichkeit durch die Bildhauerarbeit durchbrochen, wodurch wiederum eine willkommene Vielfalt entsteht. Auf einem Löwenkopf liegt der obere Mähnenkranz bündig mit der Kante bzw. Oberseite des Geisons, die Mähnenhaare sind einmal feingliedriger, einmal etwas schematischer ausgeführt[154]. Der Löwenkopf I 781 kann durchaus als zeitnah zu den Löwenkopfwasserspeiern vom Heraion in Argos angesehen werden. Eine exakte Datierung wird angesichts der Variationen kaum zu erbringen sein. Das Exemplar aus Apollonia in Illyrien lässt sich durchaus vergleichen, doch ist die Stirn etwas flacher gearbeitet, die Augäpfel weniger kugelig und tief eingebettet[155]. Der Löwenkopf aus Trysa steht vermutlich in der Tradition attischer Bildhauer[156].

III.3. DAS TEMENOS UND DIE EINBAUTEN IM TEMENOSBEREICH[157] (TAF. 19–22)

An den Innenwänden der Temenosmauer lassen sich zwei Einbauten nachweisen, von denen jener in der Südostecke primär erfolgte, das heißt von Anfang an in die Anlage eingeplant wurde, da die Reliefs nicht nur eine Steinschar tiefer angebracht wurden als auf den anderen Wänden, sondern die Bildhauer bei der Komposition und Ausarbeitung der Reliefs auch die Dübellöcher für die Balkenkonstruktion aus vergänglichem Material berücksichtigten[158]. Der Einbau in der Nordwestecke (Taf. 20, 5. 6; 22, 2) erfolgte hingegen nach dem Versetzen und der Ausarbeitung des Reliefs, da man für die Anbringung der Konstruktion (Dübellöcher für Balken) das Relief nachträglich abgemeißelt hat (Amazonomachie, I 471/I 472 und I 477), ohne auf die Relieffiguren Rücksicht zu nehmen, bzw. das Dübelloch angebracht hat (Leukippidenraub, I 537). Immerhin war man an der Nordseite offenbar bestrebt, die Zerstörung des Reliefs so gering wie möglich zu halten, und hat die glatte Fläche am Gebäude mit Giebeldach

147 Mertens-Horn 1988, 75.
148 Childs- Demargne 1989, Taf. 158, 2 (BM 938 und BM 939).
149 Childs – Demargne 1989, 231–233. 306 Taf. 156–158, 1.
150 Vgl. beispielsweise Marksteiner 2002, 165 mit Anm. 562; zur Heterogenität der Löwenköpfe s. auch Mertens-Horn 1988, 68–78. 165–182; Strocka 2005a, 337–348.
151 Benndorf – Niemann 1889, 36 f. Abb. 23: O. Benndorf datiert den Kopf in das 5. Jh. v. Chr. und betont vor allem die stilistische Nähe zu den Löwenköpfen am Parthenon.
152 Benndorf – Niemann 189, 38 Abb. 27.
153 Pfaff 2003, 123–125 158–173. Zu Stil und Datierung (ins ausgehende 5./beginnende 4. Jh. v. Chr.), ebenda 126. 191–196; vgl. auch Mertens-Horn 1988, 75 mit Taf. 16 b. Unterschiedliche Bildhauer konstatiert M. Mertens-Horn auch für die Löwenkopfwasserspeier am Parthenon: Mertens-Horn 1988, 72 f. Etwas später, in die erste Hälfte des 4. Jhs. v. Chr., datieren die Löwenkopfwasserspeier vom Altar des Artemistempels in Ephesos: Bammer – Muss 2002, 93–95 Kat. 121–123 Abb. 344–351, die eine ähnlich kurze Schnauze haben, jedoch plastischer ausgeführt sind und zwei „schlaufenförmige" Falten beidseitig des Nasenansatzes aufweisen, also eine nahezu stilisierte Orbitalfalte, die sich bis zum inneren Lid hinunterziehen.
154 Pfaff 2003, 276 Nr. 241 (LS–57) Abb. 163.
155 Mertens-Horn 1988, 76 Taf. 17 b.
156 Mertens-Horn 1988, 78: die Autorin betont den attischen Einfluss bzw. den Einfluss attischer Bildhauer bei den Exemplaren aus Apollonia und Argos.
157 Zum Terminus „Temenos" im Zusammenhang mit dem Grabmonument in Trysa s. auch Hülden 2006, 323–335. Th. Marksteiner hat in seiner Studie der Ruinen von Trysa 2002 auch das Heroon genau untersucht und die noch in situ befindlichen Überreste und Steinbearbeitungen beschrieben. Seit dieser Untersuchung erfolgten keine weiteren Erforschungen des Geländes mehr, weshalb sich auch keine erkenntniserweiternden Befundungen erstellen lassen. Da sich der Ruinenbestand nicht verändert hat, wird an dieser Stelle auf eine ausführliche Untersuchung verzichtet und nur eine kurze Beschreibung der Evidenz angeführt, die für die Deutung und das Verständnis der gesamten Anlage wichtig ist. Zum Einbau vgl. auch ausführlich Benndorf – Niemann 1889, 40–42; Marksteiner 2002, 175 f. 180–186; s. auch Hülden 2006, 319 f. 323–340.
158 Vgl. Benndorf – Niemann 1889, 39; Marksteiner 2002, 175 f. Zur Temenosmauer und zur Mauerverschalung allg. s. Marksteiner 2002, 180–182.

(I 537) genutzt, um das Dübelloch einzuarbeiten. An der Westwand beträgt die Breite des abgearbeiteten Streifens ca. 60 cm, an der Nordwand nur etwa 30 cm. Eine Seitenlänge des Einbaus lässt sich mit 3,80 x 2,80 m errechnen[159]. Wann dieser Einbau erfolgte und welchem Zweck er diente, lässt sich nicht mehr genau bestimmen. Th. Marksteiner vermutet aufgrund der nachweislichen Verwendung von T-förmigen Einlassungen für Klammern eine Datierung des Einbaus in vorhellenistische Zeit[160]. O. Benndorf nimmt vage einen zeitlichen Zusammenhang zwischen dem nachträglichen Einbau in der Nordwestecke und den Wasserspeiern aus Terrakotta an[161].

Entlang der westlichen Nordwand und der gesamten Westwand verläuft im Inneren ein etwa 40 cm breiter und wahrscheinlich mindestens ebenso hoher Sockel (Taf. 20, 5. 6; 22, 2. 3), der entweder Besuchern als Sitzgelegenheit oder auch der Aufstellung von Votivgaben gedient haben könnte (vgl. oben Skulpturenfragmente)[162]. Die Deutung des basisähnlichen Felsfundaments als Unterbau eines Altars ist vermutet worden, lässt sich aber nach dem erhaltenen Befund nicht nachweisen[163]. Da sich das Tor nach innen öffnen und vermutlich auch versperren ließ, geht O. Benndorf von einer ständigen Präsenz einer Person im Temenos aus. Vielleicht diente der Einbau aus Stein einem Grabwächter als Wohnstätte[164].

Die Vermutung, der Grabbezirk sei für einen heroisierten Verstorbenen errichtet worden, wurde zu Recht in Frage gestellt[165]. In diesem Fall ist die Annahme von Kultfeiern zu Ehren des Verstorbenen in Verbindung mit einer Heroisierung irreführend, nicht aber die Durchführung von Feierlichkeiten im Rahmen eines Totenkults selbst, für die eine Heroisierung vermutlich nicht Voraussetzung war[166]. Die Überhöhung einer Person manifestiert sich sicherlich in der Errichtung eines (monumentalen) Grabbaus, doch ist ein solcher auch Ausdruck einer herausragenden Stellung zu Lebzeiten, wie sie eben den Dynasten, aber auch anderen verdienstvollen Persönlichkeiten zukam. Die Auswahl von Bildthemen für die Ausschmückung einer Grabanlage geht auf den Anspruch des Grabinhabers zurück, der im Falle von Trysa mit den auffallend zahlreichen und singulären mythologischen Themen auf eine dynastische Ebene gehoben wird, aber nicht explizit auf eine heroische. Doch wird eine mythologische oder auch eine historische Person eben erst dann zum Heros, wenn sie sich durch besondere Taten von anderen abhebt und durch *areté* auszeichnet[167]. Allerdings erhebt sich bezüglich des Grabmonuments in Trysa die Frage, welcher Tradition die Anlage in ihrer Funktion verpflichtet ist. Die Errichtung monumentaler Grabdenkmäler ist vor allem in aristokratischen Gesellschaften keine Besonderheit, sodass unter diesem Gesichtspunkt die Diskussion um Heroisierung nicht oder nur bedingt unter den Voraussetzungen zu führen ist, die für Griechenland und die griechische Kultur zutreffen[168].

III.4. Die Ornamente der Deckplatten der südlichen Aussenseite der Temenosmauer, I 590 (Taf. 19, 1-4)

Die Friese der äußeren Südseite des Heroons waren oben mit Deckplatten abgeschlossen, die mit Astragal und ionischem Kyma ornamentiert sind. Von einigen dieser Abdeckplatten (Taf. 19, 3. 4) sind Gipsabgüsse in Wien vorhanden, einzelne Platten liegen noch in Sturzlage vor Ort auf der Böschung des Aufweges zum Heroon (Taf. 19, 1. 2). Den oberen Abschluss bildet eine vorkragende glatte Leiste, darunter läuft ein schlankes fallendes ionisches Kyma mit einer flachen Eierstabverzierung und darunter ein Astragal, bestehend aus einzelnen kugelförmigen Perlen und zarten, zum Teil abgewitterten Wirteln[169]. Jeweils zwei Perlen korrespondieren mit einem Eiblatt, sodass diese zwischen zwei Lanzettblättern liegen. Die gleiche Korrespondenz findet sich an den

159 Marksteiner 2002, 176.

160 Marksteiner 2002, 176 mit Anm. 630.

161 Benndorf – Niemann 1889, 41.

162 Marksteiner 2002, 160 f. 182–186; Hülden 2006, 319 f. 336, zweifelt die Nutzung des Einbaus für die Abhaltung von kultischen Feiern zu Ehren des Verstorbenen an. Lynch 2007, 242–249, bes. 245 f. betont, dass Symposia in Räumlichkeiten innen und außen, also im Haus und im Hof stattfanden, wobei auch Mobiliar mitgetragen wurde.

163 s. dazu Marksteiner 2002, 161. 166 Abb. 176 (zu den zwei Fragmenten eines Altars oder einer Basis); s. auch Benndorf – Niemann 1889, 230 Abb. 175; vgl. auch Hülden 2006, 335–337.

164 Benndorf – Niemann 1889, 40 f.; Marksteiner 2002, 183. Eindeutige Beweise für diese Annahme gibt es nicht. Zum Temenos und zu Einbauten für den Kult vgl. auch Borchhardt 1993b, 253–259, bes. 254.

165 z. B. Marksteiner 2002, 184.

166 Zur Definition eines Heros bzw. einer Heroisierung s. Marksteiner 2002, 184 mit Anm. 700; Hülden 2006, 341–352, bes. 348–352; 349 Anm. 490 mit weiterer Literatur; s. auch die Beiträge in Meyer – von den Hoff 2010a; von den Hoff u. a. 2013 mit ausführlicher Literatur. Zum Totenkult in Lykien zum Gedenken eines Verstorbenen s. Hülden 2006, 275–352.

167 Zur Heterogenität der Heroen bei den Griechen und zum Heroenkult für verstorbene historische Personen, der sich von dem der „göttlichen“ Heroen unterscheidet, s. Nilsson 1941, 170–176. Zur Frage des Heldentums s. auch Meyer – von den Hoff 2010b, 10–14 mit ausführlicher Literatur; Boehringer 1996, 37–61.

168 s. auch Heinz 2010, 21–28. Hülden 2006, 349 f., geht von einer Überhöhung des Verstorbenen aus, die sich durch die Monumentalität einer Grabanlage manifestiert. Der Begriff „Heroon“ hat sich u. a. für Grabmäler etabliert, die eine besondere Ausstattung aufweisen und von denen es in Lykien nur eine geringe Anzahl gibt. Es liegt daher nahe, bei dem Verstorbenen bzw. Grabinhaber auf eine bedeutende Persönlichkeit zu schließen. Die Bezeichnung wird hier beibehalten.

169 Benndorf – Niemann 1889, 29 Abb. 14 (Trysa); 15 (Nereidenmonument); 31; Eichler 1950, 14.

Gebälkblöcken am Unterbau des Nereidenmonuments, nur sind dort die Perlen etwas länglicher und die Zwischenräume mit zwei Wirteln gefüllt[170]. Der Eierstab wiederum verläuft auf dem Nereidenmonument doppelreihig und versetzt, d. h. die Spitze des Eiblatts des oberen Eierstabs stößt auf das Lanzettblatt des unteren Eierstabs. Das Eiblatt selbst ist ähnlich länglich und schmal wie jene der Heroon-Platten, jedoch weniger flach und etwas plastischer ausgearbeitet. Die Profilzeichnung G. Niemanns verdeutlicht die Proportionen der Gesimsplatten beider Bauwerke[171].

III.5. MONUMENTALE GRABANLAGEN IN LYKIEN – EIN VERGLEICH

Monumentale Grabdenkmäler in Lykien weisen architektonische Eigenheiten auf, die an griechischen Denkmälern so nicht zu finden sind, sich aber im Grundkonzept an der Architektur griechischer Tempelgebäude orientieren, darüber hinaus aber auch an Grabbauten aus dem persischen Osten, die sich auf hohen Sockeln erheben. Dafür lässt sich beispielsweise das Grabmal von Kyros dem Großen in Pasargadai anführen, das sich über einem Stufenbau erhebt und zwischen 546–530 v. Chr. zu datieren ist[172]. Weitere Beispiele sind das aus dem anstehenden Felsen gehauene Grab von Taşkule bei Phokaia/Foça (4. Jh. v. Chr.)[173], das über Stufen zugänglich ist und einen mehrstufigen Aufbau aufweist, und das Pyramidengrab bei Sardes[174]. Für das Pyramidengrab bei Sardes wurde eine Vorbildwirkung des Kyrosgrabes in der Forschung wiederholt konstatiert und eine Datierung zwischen der 2. Hälfte des 6. und dem frühen 5. Jh. v. Chr. vorgeschlagen[175]. Es zeigt sich also in der Architektur dieser Grabdenkmäler wiederum eine persische Tradition, die in diesem Zeitraum nicht über Kleinasien hinausgeht und in Griechenland in dieser Form nicht vorkommt[176].

So kann etwa für das Nereidenmonument in Xanthos ein tempelförmiger Aufbau mit umlaufender Säulenstellung, Cella und Gebälk nachgewiesen werden, der sich über einem hohen Sockel erhebt, der wiederum die Grabkammer beherbergt[177]. Der Bildschmuck dekoriert nicht nur den Architrav, den Cellafries und die Giebeln, sondern schmückt auch als umlaufender zwei-reihiger Fries den Sockel. In den Interkolumnien sind außerdem rundplastische Statuen aufgestellt[178]. Das Heroon von Limyra erhebt sich ebenfalls auf einem hohen Sockel, in dem sich die Grabkammer befand. Das Monument ist als amphiprostyler Tempel gestaltet, dessen Säulen durch Karyatiden ersetzt sind[179]. An diesem Bauwerk ist der Friesschmuck an den äußeren Langseiten der Cella angebracht. Bereits die Pfeilergräber aus dem 6. Jh. v. Chr. sind mit Reliefs geschmückt, die im oberen Bereich angebracht waren, wo sie für den unten stehenden Betrachter gar nicht gut sichtbar waren. Das gilt auch für den Bildschmuck an Tempelgebäuden[180]. Dieser Umstand trägt vor allem dem Bedürfnis des Grabinhabers Rechnung, dessen Grabkammer mit Reliefs geschmückt war. Die Sichtbarkeit des figürlichen Schmucks für den Betrachter stand dabei offenbar nicht im Fokus. Nicht die Bauform selbst, deren Ursprung hier nicht untersucht werden soll, wohl aber die Positionierung des Bildschmucks an solchen Grabmonumenten weist in das achämenidische Persien und nicht nach Griechenland. Die bildliche Ausstattung assyrischer und persischer Paläste und anderer Anlagen geht auf verschiedene Traditionen zurück und orientiert sich in diesen Kulturgebieten eben nicht an einem Kanon, wie er für die griechischen Bauwerke gilt[181]. Der Reliefschmuck wird dort angebracht, wo man Bilder vermitteln wollte. Bezüglich des hoch positionierten Reliefschmucks der Pfeilergräber stand offenbar die Dekorierung der Grabkammer im Vordergrund, da die Bildthemen auf den Bestatteten, sein Leben und seine Taten, Bezug nahmen. Dieser Grundgedanke, Bildschmuck an mehr oder weniger gut sichtbaren Stellen zu positionieren, zeigt sich eben in besonderem Maße am Beispiel der Grabreliefs in

170 Coupel – Demargne 1969, Taf. 23; 24, 3; 25, 2. 3; 26; s. auch die Bekrönung des Gesims der Außenordnung am Erechtheion: Altekamp 1991, 63 f. Abb. 50; s. auch Mark 1993, 58–67 Abb. 13, 4. 5.

171 Benndorf – Niemann 1889, 29–31 Abb. 14. 15.

172 Weißbach 1924, Sp. 1157–1160. Das mehrfach schriftlich überlieferte Grabmal des Kyros II. (vgl. Arr., an. 6, 25; Strabo 15, 3, 7; Plut. Alex. 69) erhebt sich über einem mehrstufigen Unterbau und war von einem Platz umgeben: Ghirshman 1964, 135 Abb. 185. Zur Datierung vgl. Dusinberre 2003, 140 mit Anm. 43.

173 Cahill 1988, 481–501; Dusinberre 2003, 63.

174 Dusinberre 2003, 138–145 Abb. 51, mit Literatur. Zur Annahme von wandernden Baumeistern in achämenidischer Zeit und weiteren Beispielen für ähnliche Bauformen vgl. Dusinberre 2003, 139–141 mit Anm. 42. 45–47. Kleiss 1996, 135–140 betont die von dem „Vorbild“ des Kyros-Grabes abweichenden Konstruktion, die bei allen vergleichbaren Grabpyramiden zu bemerken sind, nämlich der einheitliche Stufenbau, der zum Grab führt, wohingegen das Grabhaus in Pasargadai sich mit dreistufigem Sockel deutlich von dem wiederum dreistufigen Unterbau abhebt. Unterschiede sind auch im Grundriss erkennbar.

175 Dusinberre 2003, 139–141.

176 Zu vergleichbaren Temenosanlagen in Griechenland vgl. Kap. III.1. Vgl. auch Kolb – Kupke 1989, 51 f.

177 Zum Nereidenmonument: Coupel – Demargne 1969.

178 Childs – Demargne 1989.

179 Borchhardt 1976a. Grundlegend zu griechischen Tempelgebäuden Knell 1980, 131–134, der den Niketempel und den Tempel am Ilissos als bekannte Beispiele für diese Tempelform anführt. Als seltene Tempelform auch in DNP I (1996) 616 f. s. v. Amphiprostylos (C. Höcker) genannt, mit Verweis auf Vitr. 3, 2, 4. Die Korenhalle des Erechtheions diente für die Gestaltung des Grabmonuments bzw. der Karyatiden sicherlich als Vorbild.

180 Akurgal 1941; Demargne 1958; Metzger 1963, 85–91; Coupel – Demargne 1969, 145. 157–159; İdil 1985; Deltour-Levi 1982; allgemein zur Bauform lykischer Gräber s. Mühlbauer 2007.

181 Gruben 2001. Zum Grabmal von Kyros dem Großen in Pasargadai, das sich über einem Stufenbau erhebt, s. Koch 2001, 92 Abb. 141, und s. oben.

Lykien. An griechischen Bauwerken war die Anbringung des Bildschmucks in der Regel einem Kanon untergeordnet (nicht so z. B: beim Siphnierschatzhaus in Delphi) und Reliefs zwar an sichtbaren Stellen angebracht (z. B. Tempelfriese, Giebel), doch konnten die Darstellungen nicht immer gut gesehen werden, wenn sich diese beispielsweise in entsprechender Höhe befanden oder an Stellen, die keinen guten Blick erlaubten (z. B. hoch angebrachte Tempelfriese am Gebälk der Cella bei einem Peripteros). Die monumentalen Grabanlagen gehen mit der Anbringung der Reliefs aber weit über das bislang Bekannte hinaus, wie eben am Sockel des Nereidenmonuments, dessen Architektur sich an griechischen Tempelgebäuden orientiert, und den Wänden der Cella des Heroons von Limyra, das ebenfalls die Form eines griechischen Tempels nachahmt und nicht nur die architektonische Gestalt des Niketempels der Akropolis zum Vorbild hat, sondern auch die Korenhalle des Erechtheions. Die Grabanlage von Trysa wurde an den Umfassungsmauern mit Figurenfriesen geschmückt. Die bildtragenden Gebäudeteile der lykischen Grabanlagen wären an Bauwerken der griechischen Klassik vermutlich keine Bildträger, auch wurden Innenwände von Hallen etwa in Athen oder Delphi bevorzugt mit Malerei geschmückt, weniger jedoch mit Reliefbildern[182]. Insofern stellen die Bauwerke in Lykien eine Bereicherung der antiken klassischen Bauwerke dar und können als traditionsbringend für viele andere Bauten späterer Zeit gelten, wie etwa für das Maussolleion von Halikarnassos und in weiterer Folge auch das Mausoleum von Belevi[183].

Generell sind Temenosanlagen mit einem Grabbau von jenen mit mehreren Grabbauten zu unterscheiden. Bei ersteren handelt es sich in der Regel um Einzelgräber von verschiedener monumentaler Gestalt, wie etwa tempelförmige Grabbauten, Grabhäuser oder Sarkophage. Das Nereidenmonument von Xanthos ist ebenso in ein Temenos eingebettet wie das Heroon von Limyra, das Heroon von Trysa oder die Grabanlage in Apollonia[184]. Bei all diesen handelt es sich um Einzelgräber, d. h. es ist jeweils nur ein Grabbau im ummauerten Bezirk aufgestellt. Anders verhält es sich beispielsweise beim Heroon von Phellos, wo sich drei Grabbauten und ein Sarkophag nachweisen lassen, oder auf der Akropolis von Xanthos, die ebenfalls mehrere Grabbauten aufweist[185]. Dies ist insofern von Relevanz, da Anlagen mit nur einem Grabbau vermutlich als eine monumentale Grabanlage für eine bedeutende Persönlichkeit (und deren Familie) errichtet wurde, eine Anlage mit mehreren Gräbern hingegen offenbar auch ein abgegrenzter Nekropolenbezirk sein könnte[186], der nicht nur einer, sondern auch mehreren Familien bzw. Familienmitgliedern als Grabstätte diente[187].

Kultische Anlagen und Grabanlagen, die mit einer Temenosmauer umgeben sind, lassen sich in Griechenland und ebenso im achämenidischen Persien nachweisen. Eine Entwicklung nachzuzeichnen oder Vorbilder geltend zu machen, führt in diesem Fall nicht zum Ziel, denn das Heroon von Trysa hat zwar Parallelen in der Gesamtanlage, bleibt aber als Grabanlage mit dem reichen Bildschmuck einzigartig[188].

Die Temenosanlage des sog. Heroons von Phellos umfasst mehrere Grabanlagen und beweist auch die Aufstellung von freiplastischen Skulpturen in eigens dafür errichteten Nischen oder am Grabhaus selbst[189]. Da die epigraphische Evidenz fehlt, lässt sich auch keine Verbindung der Gräber untereinander ablesen. Denn die Gräber können einer führenden oder mehreren wohlhabenden Familien gehört haben, die eine Abgrenzung des Areals vornahmen. Im Vergleich mit dem Heroon von Trysa, das die Grabstätte einer bedeutenden Persönlichkeit war, ist die Temenosanlage in Phellos nicht nur bezüglich der bildlichen Ausstattung bescheidener.

Die Grabanlage von Apollonia, die F. Işık als. „Ost-Temenos“ bezeichnet, umfasst ein Felsgrab mit einem Grabpfeiler[190]; ein weiteres, von einem Polygonalmauerwerk umschlossenes kleineres Temenos in Apollonia, das F. Işık „West-Temenos“ nennt, weist eine „angeschobene Grabkammer“, eigentlich eine von außen „eingeschobene“ Grab-

182 So z. B. die Stoa Poikile in Athen oder die Lesche der Knidier in Delphi: Vgl. dazu die ausführliche und detailreiche Überlieferung bei Paus. 1, 15, 1–3; 10, 25, 1–32; 12. Zur Stoa Poikile s. auch: Hölscher 1973, 50–84; Castriota 2005, 89–102; Stansbury-O'Donnell 2005, 73–87; zur Lesche der Knidier: Kebric 1983.

183 Zu Halikarnassos s. zusammenfassend Henry 2009, 141–144; vgl. auch die monumentale Grabanlage von Labraunda ebenda 144–148, und zu den freistehenden Gräbern ebenda 121–127. Zum Mausoleum von Belevi s. Praschniker – Theuer 1979 und demnächst die neuen Publikationen Ruggendorfer a und Heinz a.

184 Vgl. dazu allgemein Zimmermann 1992, 18 f.; Işık 1998, 165–167; Marksteiner 2002, 180–186; Hülden 2006, 240–244; Kolb 2008a, 92. 113.

185 Borchhardt u. a. 1989, 89–96 Abb. 1. 2; Işık 1998, 157–172, bes. 166 f. Abb. 9; Metzger 1963 mit Abb. 28 (Rekonstruktion der Bauten auf der Akropolis von Xanthos).

186 Da die Evidenz der Inschriften in Phellos fehlt, lässt sich diese Vermutung nicht nachweisen. Die Grabbauten im Temenosbereich könnten auch für Angehörige einer Familie errichtet worden sein.

187 Dies geht zum einen aus Inschriften an den Gräbern hervor, andererseits aus der Ausstattung der Innenräume etwa von Felsgräbern, die mehrere „Liegeflächen“ aufweisen, s. z. B. Seyer 2009; Kuban 2012. Vgl. auch 2012, 389–410; Wörrle 2012, 411–423. Zu den Grabinschriften und den daraus zu gewinnenden Erkenntnissen zur Gesellschaftsstruktur in Lykien vgl. auch Kolb 2008a, 367–373.

188 Vgl. Marksteiner 2002, 180–182.

189 Vgl. Borchhardt u. a. 1989, 89–96, bes. 92; Işık 1998, 164–166 Abb. 9; Borchhardt 2001/2002, 30 f.; Kolb 2008a, 77. 92. 113. Zu einer ummauerten Anlage in Tüse, in die ein Felsrelief integriert ist, s. Hülden 2006, 215 f. Taf. 139; Kolb 2008a, 77 mit Abb. 111.

190 Işık 1998, 165 f. Abb. 7. Bei Wurster 1976, 37–44 Abb. 18 wird der Pfeiler mit P6 bezeichnet; Deltour-Levi 1982, 179–181.

kammer, auf[191]. Zu Recht nimmt W. W. Wurster aufgrund des Gräberbefundes einen Herrensitz eines Dynasten in Apollonia an[192]. Man kann also von einer gewissen Tradition hinsichtlich der Temenos-Grabanlagen im dynastischen Lykien ausgehen, wenn auch die gesamte Dimension der Grabanlage von Trysa keine vergleichbare Parallele in Lykien findet. Im Heroon sind traditionelle lykische Formen, wie eben der Sarkophag im Inneren, mit Bildthemen aus der griechischen Mythologie vereint. Auffallenderweise ist die Architektur des Grabes der lykischen Tradition verpflichtet, wohingegen der Bildschmuck dominant griechischer Tradition folgt. Das Nereidenmonument von Xanthos und das Heroon in Limyra vereinen ebenso griechische und lykische Elemente, doch dominiert die Architektur der Grabbauten in Form von griechischen Tempeln, die sich über hohe Sockel erheben, die wiederum die Grabkammer beherbergen, und der Skulpturenschmuck orientiert sich an der Bilderwelt des achämenidischen Orients und besonders eng an Vorbildern aus dem griechischen Mutterland[193]. Die Bauform des Nereidenmonuments ist nicht rein griechisch, der Peripteros steht auf einem hohen Sockel und auch die Darstellungen konzentrieren sich auf dynastische Motive; nur die freiplastischen Figuren der Nereiden und wahrscheinlich die Akroterfiguren weisen auf griechische Mythen. Der Dynast und seine Familie, Bildthemen aus seiner Regierungszeit sowie traditionsbehaftete Szenen aus dem Leben einer führenden Person stehen im Vordergrund des Bildprogramms. Elemente mit stark lykischer Tradition nehmen am Heroon von Limyra vor allem auf die mythische Überlieferung Bezug, verweisen aber ebenso auf bedeutende Ereignisse im Leben des Verstorbenen.

Auf griechischem Boden sind das Anakeion in Athen, das Aiakeion auf Aigina, das Theseion in Athen sowie der Peribolos in Korinth von einer vergleichbaren Bauform, was die Temenosummauerung anbelangt[194]. Die beiden ersteren werden als Heroa bezeichnet, in denen auch ein Altar aufgestellt war, an dem Opfer im Rahmen von kultischen Feierlichkeiten dargebracht wurden[195]. Ob sich die Erbauer der Temenosanlagen in Lykien an diesen Heroa orientiert haben, lässt sich nicht nachweisen. Wie schon O. Benndorf feststellte, bleibt das Heroon von Trysa, im Vergleich mit anderen Temenosanlagen, in der Gesamterscheinung und Ausstattung singulär[196].

191 Işık 1998, 166 Abb. 8: bei Wurster 1976, 40 Abb. 15. 16. 18 als „Heroon“ angesprochen. Vgl. auch Kolb – Kupke 1989, 51–54 Abb. 84.

192 Wurster 1976, 40. Das vom Autor betonte Fehlen eines Palastes für einen Dynasten wirft wiederum die Frage nach den Dimensionen eines Wohn- und Herrschaftssitzes lykischer Dynasten und nach vielleicht irrigen Voraussetzungen auf, welche die Erwartungshaltung der Forschung nach geräumigen Wohnanlagen für Dynasten begründen. Vgl. dazu auch Wurster 1993; Marksteiner 2002, 81–97, bes. 92–94: „In Trysa erlaubt der erhaltene Siedlungsbefund den Schluß, daß die Gesamtheit der Niederlassung als dynastische Residenz gedient haben dürfte und damit eine Trennung von Wohnsiedlung und Residenz, wie sie wohl den Aufbau zahlreicher anderer Siedlungen bestimmte, hinfällig wurde.“ Kolb 2008a, 33–65, bes. 42 f.; Zur Siedlungsstruktur in klassischer Zeit in Lykien vgl. auch Borchhardt – Bleibtreu 2013, 285–295.

193 Borchhardt 1976a; Demargne 1969; Childs – Demargne 1989.

194 Benndorf – Niemann 1889, 105 Anm. 2; 250. Für das Theseion in Athen geht man in der Forschung von einer ähnlichen Temenosanlage aus, in der das Grab des Theseus aufgestellt war. Dazu s. Podlecki 1971, 141–143; Barron 1972, 20–45, bes. 40 f.; Ungern-Sternberg 1985, 321–329, bes. 323 f.; Travlos 1971, 577–579; Kopanias 2006, 155–163. Vgl. dazu die Nachrichten von Plut., Kim. 8; Thes. 36; Paus. 1, 17 f. Weitere Kultanlagen bespricht Ekroth 2009, 126–230, beispielsweise das Heroon des Opheltes im Heiligtum des Zeus in Nemea oder das Pelopeion in Olympia, beide sind von einer Mauer umgeben. Zum Heroenkult und der Evidenz der Grabanlagen in der ägäischen Frühzeit s. Antonaccio 1995, 11–143. 199–143.

195 Zum Aiakeion: RE I (1894) 921 f. s. v. Aiakeion (J. Toepffer); vgl. auch Stroud 1994, 1–9, bes. 4–9. Zum Anakeion: RE I (1894) 2032 f. s. v. Anakeion (C. Wachsmuth); Di Cesare 2011, 550 f. mit Literatur; Nach der Überlieferung des Pausanias (Paus. 1, 18, 1 f.) war das Anakeion der Dioskuren mit Wandgemälden geschmückt, die auch eine Leukippidenhochzeit zeigten. Zu Kultfeiern im Rahmen des Heroenkults s. auch Ekroth 2009, 130–132.

196 Benndorf – Niemann 1889, 44; Marksteiner 2002, 180–182; Hülden 2006, 241 f.

IV. Die Skulpturenausstattung des Heroons (Tor und Friese)[1]

(Taf. 23–168; 197–206)

Die umfangreiche Studie konzentriert sich auf Ikonographie und Typologie der Figurenfriese und bildet die Grundlage für die Erfassung und Interpretation des Bildschmucks des Heroons und verfolgt mehrere Ziele. Zum einen sollen an den Figuren Veränderungen und Entwicklungen von etablierten ikonographischen Schemata und Figurentypen herausgearbeitet werden. Zum anderen soll verdeutlicht werden, welche Friese bzw. Themen nach traditionellen Mustern konzipiert wurden und für welche Themen eigenständige Entwürfe und Figurentypologien geschaffen wurden bzw. spontane Bilderfindungen etwa durch Neugruppierungen von traditionellen Typen erstellt wurden. Außerdem soll der Umgang mit Bildern bzw. mit unterschiedlichen Bildtraditionen und Repräsentationsformen untersucht werden, um bildhauerische Traditionen aufzuspüren, denen die entwerfenden und ausführenden Künstler der Heroonfriese möglicherweise gefolgt sind. Des Weiteren wird festzustellen sein, welchen Vorbildern die Bildhauer verpflichtet waren, d. h. ob sie sich in der Gesamtkonzeption der Figurenfriese an bekannten Denkmälern – sei es in Griechenland, in Ionien oder in Lykien oder außerhalb dieser Gebiete – orientiert haben, und wie groß der Anteil der eigenständigen Schaffung von Typologien ist und welche Identitäten des Auftraggebers oder Grabherrn sich in den Friesen widerspiegeln. Der Typus einer Figur meint das gleiche oder sehr ähnliche Bewegungsmotiv, in vielen Fällen auch die Kleidung oder Rüstung und Bewaffnung.
Diese Analysen sollen, ebenso wie die separaten Studien zum Stil (Kap. IV.4), eine Annäherung an die Kenntnis zur Herkunft und Organisation der Bildhauer sowie die Datierung des Monuments ermöglichen.

IV.1. Eintritt in den Grabbezirk: Das Tor, Südseite aussen und innen[2], I 693, I 693a. b (Taf. 4, 2; 8, 2; 23–26)

Die Rahmung des Tores besteht aus zwei Leibungssteinen und einem Türsturz, der heute aus zwei Teilen besteht, sowie einem Schwellstein, der sich noch in situ befindet (Taf. 4, 2; 22, 4; 25, 1; 26, 5)[3]. Die Pfannenlöcher im Schwellstein geben Auskunft über die Einlassung eines doppelflügeligen Tores, das ursprünglich aus Holz gefertigt war, sich nach innen öffnete und an der Unterseite des Türsturzes eine Entsprechung durch runde Löcher hat, die heute nicht mehr zu sehen sind. Die Verriegelung des Tores von innen lässt sich an den Innenseiten der Leibungssteine anhand der noch in situ vorhandenen quadratischen Einlassungen nachweisen (Taf. 25, 1; 26, 5)[4]. Die Oberseite des Türsturzes weist heute eine wannenförmige Vertiefung auf, die vermutlich rezent ausgenommen wurde, da sie bei Benndorf keine Erwähnung fand[5]. O. Benndorf weist aber auf die drei

1 Um die Vergleichbarkeit der Friese untereinander nicht zu unterbrechen, wird die Besprechung des Reliefschmucks am Tor jener der Friese vorangestellt.

2 Benndorf – Niemann 1889, 56–72; Praschniker 1933a, 30 f.; Eichler 1950, 7–11. 48 f. Taf. 1; Bruns-Özgan 1987, 229–231; Oberleitner 1994, 20–22 Abb. 8. 9. 16. 17. 29. 30; Bruns-Özgan 1996/97, 46–57.

3 Benndorf – Niemann 1889, 33–36; Oberleitner 1994, 13 f. Abb. 16. 17.

4 Benndorf – Niemann 1889, 33–36 Abb. 19–22 (Rekonstruktion der Tür).

5 Benndorf – Niemann 1889, 34. Vermutlich gingen diese Bereiche beim Sturz des Blockes zu Bruch und ließen sich nicht mehr entsprechend rekonstruieren. Von einer Abarbeitung des Türsturzes im Zuge des Abtransports gibt es keine explizite Erwähnung. Vgl. Szemethy 2005, 135 f. mit Anm. 511, in der die Abmeißelung der Friesblöcke „bis zur halben Dicke“ zitiert wird (S. 449 f., R. v. Schneider, Dokument Nr. 67). Dazu vgl. Kap. IX. Katalog.

länglichen Löcher auf der Oberseite des Türsturzes, die er als Einlassungen für Aufsätze, vermutlich freiplastische Skulpturen oder auch bekrönende Architekturteile (Akrotere), deutet[6]. Unklar bleibt, ob die freiplastischen Fragmente oder andere Skulpturen, die bei Benndorf noch angeführt, heute aber zum Teil nicht mehr auffindbar sind, als Bekrönung des Türsturzes gedient haben[7].

Die Steinblöcke des Tores unterscheiden sich als Bildträger von den fortlaufend gearbeiteten Friesen und werden daher als Einheit besprochen, wobei auch Beobachtungen zur Komposition und der Versuch einer Deutung den ikonographischen und typologischen Untersuchungen angeschlossen werden.

IV.1.1. WACHEN AM TOR: STIERPROTOMEN, ROSETTEN UND MEDUSENHAUPT[8], I 693 (TAF. 23, 1; 24, 1. 3)

Die Funktion von Wächtern und damit auch apotropäische Wirkung haben vermutlich die vier gleichmäßig auf dem Türsturz verteilten geflügelten Stierprotomen[9], in deren mittlerem Zwischenraum sich eine scheibenförmige Erhebung mit schlecht erkennbarem Relief befindet. Die anderen beiden Zwischenräume sind mit Rosettenblüten geschmückt. Genau unter den geflügelten Stieren befinden sich Sitzfiguren, die gleichsam von den Protomen bewacht und beschützt werden. Schon am Eingang wird der Charakter des Bildschmucks der gesamten Grabanlage deutlich: Hier sind griechische, persische und auch lykische Bildelemente vereint.

Stierprotomen sind vor allem von Denkmälern in Mesopotamien und im persischen Osten bekannt und werden daher auf Bauten im Westen der antiken Welt immer als orientalisch-persisches Element verstanden[10]. Aus dem persischen Osten sind vornehmlich Stierkopfkapitelle, sog. Doppelprotomen-Kapitelle, überliefert und Halbfiguren in anthropomorpher Gestalt auch an Pfeilern, etwa an den Pfeilern des Xerxestores in Persepolis[11]. Stierprotomen finden sich in Lykien oder in Sidon auch auf Hochreliefs bzw. Kapitellen, und auch an paphlagonischen Felgräbern kommen Stierkapitelle vor[12]. Ein Beispiel aus Lykien bringt der Inschriftenpfeiler aus Xanthos, an dessen Reliefs solche Stierprotomen ausgeführt waren[13]. Stierköpfe findn sich auch auf den Langseiten von Sarkophagdeckeln lykischer Giebelsarkophage, bisweilen kombiniert mit Löwenprotomen, figürlichen Büsten oder anderen Ornamenten an den Schmalseiten[14]. Eine Ausbreitung dieses Motivs in westliche Gebiete der antiken Welt zeigen Stierprotomen als Säulenkapitelle in Ephesos oder als Gebälkträger in Delos[15]. Am Türsturz des Eingangstores zum Temenos in Trysa ist offenbar der Bildträger, also der Türsturz, für die Ausarbeitung der Stiere als Protomen ausschlaggebend.

Geflügelte Stiere – menschenköpfig oder stierköpfig – finden sich hingegen zahlreich auf assyrischen Reliefs und in der Glyptik, oft im Zusammenhang mit der Bezwingung durch eine Gottheit oder einen König, und sind beispielsweise auch auf griechischen, karischen, ionischen oder lykischen Münzbildern dargestellt[16]. O. Benndorf hat geflügelte Mannstiere oder Stierprotomen, auch in Motivverdoppelung, auf lykischen Münzen nachgewiesen[17]. So tragen etwa die Reverse der Münzen des lykischen Dynasten Kherei geflügelte Stierprotomen[18].

Die Rosetten zwischen den Protomen haben mittig einen Omphalos (Taf. 23, 1; 24, 1. 3), der sich deutlich im Relief abhebt. Die einzelnen Blütenblätter zeichnen sich schwach im Relief ab, sind aber in den erhabenen Kreis eingebettet. Rosetten gehören zu dem häufig dargestellten Dekor vor allem auf Grabstelen des 5. und 4. Jhs. v. Chr.[19]. Aber schon im 6. und 5. Jh. v. Chr. findet sich die Rosette in der Vasenmalerei[20] und auf ionischen Münzen[21], daher kann man davon ausgehen, dass das Motiv im sepulkralen Kontext nicht nur den Bildhauern in Griechenland, sondern auch in Lykien bekannt war.

6 Benndorf – Niemann 1889, 34 Abb. 20 (Maße der drei Löcher: L 18 cm; B 6 cm; T 8 cm). Derzeit sind diese Einlassungen nicht sichtbar, da die Blöcke des Türsturzes von einem Metallrahmen eingefasst sind und einer Restaurierung harren. Die Oberseiten der Türstürze sind derzeit ebenfalls nicht zugänglich.

7 Beispielsweise Funde aus Marmor, Terrakotta und Stuck: Benndorf – Niemann 1889, 36–39 Abb. 23–27. Marksteiner 2002, 165 f. Kat. 19–26, führt die Finger-, Gewand- und Terrakottafragmente als verschollen an.

8 Aufgrund der Beschädigungen während des Abtransports des Türsturzes ist das Relief heute nur in zusammengesetzten Fragmenten erhalten. Darüber hinaus ist es durch die Verwitterung stark beeinträchtigt, sodass eine exakte Beschreibung und Deutung der Relieffiguren erschwert wird. Umso wichtiger sind die fotografischen Aufnahmen und die beschreibenden Beobachtungen aus der Zeit der Auffindung.

9 Vgl. die Beschreibung bei Benndorf – Niemann 1889, 57. Zur Bedeutung der (geflügelten) Stierprotome s. Ghirshman 1964, 214–224, bes. 215 Abb. 261. 263. 264. 266. Der Autor nimmt eine Wächterfunktion der Tierprotomen an, wobei die abschreckende Wirkung von Löwenprotomen mit den gefletschten Zähnen an den Kapitellen deutlich ist. Vgl. auch Borchhardt u. a. 1997/1999, 11–96, bes. 45. 55 f. Taf. 2, 1. 2; 3, 3. Hier wird den Stierprotomen eine mahnende Funktion zugesprochen, die den Nachkommen die Pflege des Toten- bzw. Herrscherkults evident halten soll.

10 Benndorf – Niemann 1889, 65–68; Stucky 1993a, 263 f. Taf. 44, 1. 2. Vgl. beispielsweise die Stierprotomen auf den Säulen im Palast von Persepolis: Krefter 1991, 36–40. 69. Zu Stier-, und Greifenprotomen oder anthropomorphen Protomen als Kapitellbekrönung in Persepolis vgl. auch Boardman 2003, Abb. 2, 56; 2, 58; Taf. 8; 13, 1; 14. Stierprotomen kommen in der Architektur auch im südlichen Asien um die Kaspisee vor: Dort vermutet man als Bekrönung einer Säule in der Cella eines Tempelgebäudes ein Kapitell mit doppelter Stierprotome: K'imšiašvili – Narimanišvili 1995/96, 309–318, bes. 312 Abb. 5, 1.

11 Boardman 2003, 102 Abb. 2, 58; Ghirshman 1964, 138 f. Abb. 186; 351–355 Abb. 448–456, zu Stierprotomen der Achämenidenzeit und deren Nachwirkung in der Levante und der Ägäis.

12 Bittel – Naumann 1965, 76 Taf. XII: Kapitelle in Form kauernder Stiere; von Gall 1966, 116–119 bespricht Kapitelle mit Stierfiguren und vermutet eine Übernahme von achämenidischen Vorbildern der Stierkapitelle; s. auch Vassileva 2012. Allgemein zu phrygischen Felsgräbern s. Akurgal 1955, 87–93.

13 Jacobs 1987, 59–61 Taf. 17, 1. 2; Stucky 1993a, 263; Demargne – Laroche 1974, 112–116 Taf. 38. 39; J. Borchhardt (Borchhardt u. a. 1997/1999, 55 f. mit Anm. 227) sieht in den vier Stierprotomen des Inschriftenpfeilers von Xanthos einen Hinweis auf kultische Stieropfer und führt eine lykische Grabinschrift an, in der die Person als „Gottesmann der Rinder" bezeichnet wird. Vgl. auch Nieswandt 1995, 41 verweist bezüglich der Löwenprotomen auf späthethitische Thronbasen (ebenda, Anm. 110), hinsichtlich der Stierprotomen erkennt er „eine Variante der achämenidischen Protomenkapitelle" (ebenda 41 Anm. 111). Zu den Stierprotomen s. auch Stucky 2005, 109–122 Taf. 16–18; zu Lykien und Trysa 116 f. Stucky datiert die sidonischen Protomen aufgrund stilistischer und typologischer Nähe zu den Stierflügelprotomen von Trysa und den Stierprotomen des Inschriftenpfeilers von Xanthos in das frühe 4. Jh.

F. Hildebrandt hat die Bedeutung der Rosetten auf Grabdenkmälern, die sicherlich über ein rein dekoratives Element hinausgeht, im Rahmen der Untersuchung zu den Namensstelen hinterfragt und eine Zusammenfassung des Forschungsstandes vorgelegt[22]. Generell hat die Rosette mehrere Bedeutungsebenen: Auf Grabdenkmälern kann sie ein Zeichen des ewigen Lebens sein, eine Verbindung zur Astralsymbolik mit Ewigkeitsanspruch herstellen oder wird als Opferblume gedeutet[23]. H. Möbius spricht der Rosette apotropäische Bedeutung zu[24]. Der Bezug der Rosette zu Aphrodite und Eros wiederum stellt die Blüte in das Licht der Liebe, sie wird also ein Zeichen für die Zuneigung zu der verstorbenen Person. W. Kleiss hebt die Tradition der Rosette als Schmuckform vor allem im Alten Orient hervor und stellt ihre Funktion als Herrschaftssymbol der Achämeniden jener als reines Dekor gegenüber[25]. Wie die beiden Rosetten letztlich auf dem Türsturz zu deuten sind, lässt sich nicht klar festlegen. Vermutungsweise war die unterschiedliche Bedeutung der Rosette im persischen und griechischen Kulturkreis bekannt. Für die Rosetten auf dem Türsturz könnten verschiedene Interpretationen zutreffend sein, also einerseits die als Herrschaftssymbol, was wiederum Rückschlüsse auf die Funktion des Grabinhabers zuließe, und jene als Symbol für ewiges Leben, als eine für die griechische Kultur geläufige Bedeutung.

Sehr schlecht erhalten ist die Scheibe im mittleren Zwischenraum (Taf. 23, 1; 24, 1), die mit Sicherheit keine Rosettenstruktur aufweist, jedoch sind die erhabenen Strukturen kaum mehr erkennbar, waren sie doch bereits auf den Originalaufnahmen, die Felix v. Luschan 1882 angefertigt hatte, kaum zu unterscheiden. Die Vermutung von O. Benndorf, es könnte sich um eine Medusa handeln, bleibt auch heute noch eine Möglchkeit[26]. Medusa und die Gorgonen spielen etwa im Perseus-Mythos eine bedeutende Rolle, aber ebenso für Bellerophon, dem mythischen Ahnherrn der Lykier. Daher nimmt es auch nicht wunder, wenn Bilder der Medusa auf Denkmälern in Lykien zu finden sind, vornehmlich als Apotropaion in sepulkralem Kontext. Fratzenhaft entstellte und bereits nahezu abstrahierte Medusenbilder sind besonders von kleinformatigen Bildträgern bekannt[27].

J. Borchhardt hat auf die Seltenheit der Gorgoneia auf Grabdenkmälern in Lykien und überhaupt in Kleinasien bis ins 4. Jh. v. Chr. hingewiesen und führte vor allem einen Grabbau in Phrygien, ein Grabhaus der Anlage in Phellos, ein Grab in Pinara und den Firstbalken eines Sarkophagdeckels in Limyra an[28]. Medusendarstellungen sind in Lykien noch auf der Südwand des Grabes in Kızıbel (mit Medusa, Pegasos und Chrysaor sowie den Gorgonen) und auf dem Nordakroter des Heroons von Limyra (mit Perseus, Medusa und den Gorgonen) dargestellt[29].

IV.1.2. DIE FAMILIE DES GRABHERRN: DIE SITZENDEN PAARE AM TÜRSTURZ – EIN MOTIV LYKISCHER IDENTITÄT?, I 693 (TAF. 23, 1–3; 24, 1. 2)

Genau unter den Stierprotomen sind weitere Figuren zu erkennen: zwei einander gegenübersitzende Paare auf gepolsterten Diphroi mit gedrechselten Beinen, von denen außen jeweils eine männliche Figur und innen je eine weibliche positioniert ist, wobei die rechte den Schleiergestus vollzieht (Taf. 23, 3)[30]. Hinter den Stuhllehnen der weiblichen Figuren steht jeweils eine kleinere Figur, die vermutlich nicht zur Dienerschaft, sondern zur Familie gehört. Soweit der schlechte Erhaltungszustand erkennen lässt, handelt es sich bei beiden Figuren um Mädchen; das nach rechts gewandte hat, soweit erkennbar, hochgestecktes Haar und wäre demnach keine Dienerin[31]. Das rechte Paar sitzt auf Thronen mit Lehnen, wie anhand der Mädchenfigur zu sehen ist, die hinter der Frau steht und die Hände auf die Lehne legt. Auf dem Foto, das vom Türsturz im Jahr 1882 in situ gemacht wurde, ist von dem Stuhl der männlichen Figur keine Lehne erkennbar. Er beugt sich etwas vor und streckt den rechten Arm der Frau entgegen.

14 Schweyer 2002, 17 f. Taf. 17, 30; 18, 33 (Sarkophag in Trysa); Taf. 17, 31 (Sarkophag in Musluklu Tepe); Taf. 18, 32 (Sarkophag in Teimioussa).

15 Benndorf – Niemann 1889, 66–68 mit Abb. 44–46.

16 Benndorf – Niemann 1889, 66–68 Abb. 44. 45 und 68 f. Abb. 47–56; Reade 2007, 50 f. Abb. 52 (Stierkapitelle auf einem Relief im Palast des Ashurbanipal in Ninive, um 645 v. Chr.). Vgl. auch Borchhardt – Bleibtreu 2013, Taf. 217, 4 (Susa, Stierkopfkapitell).

17 Benndorf – Niemann 1889, 66 f.; vgl. auch Petersen 1894, 253–319, bes. 289 f., der neben geflügelten Stieren u. a. Mischwesen, auch das Mischwesen Mann-Stier, aus dem Bedürfnis heraus kreiert sieht, „aus Mischung zweier Naturen ein Wunderwesen zu gestalten"; er zieht dabei eine Herkunft aus anderen Mythologien nicht in Erwägung. Vgl. auch Seidl 1989, 193; Zur Herkunft des Motivs aus dem Orient s. Frank 1906, bes. 1–4.

18 z. B. Coin archives, Lot 509 und 747: Silberstatere des Kherei (Av: Kopf der Athena, Rv: geflügelte Stierprotome, um 410–390 v. Chr.); Coin archives, Lot 745 und 746: Stater und Hemidrachme des Kherei (um 430–410 v. Chr.); Lot 701 und 712: Statere des Kuprlli (um 470–440 v. Chr.). Für Karien: Coin archives, Lot 260: Tetartemorion aus Karien (Av: zwei antithetische Stierprotomen, Rv: Vorderteil eines Stieres nach links; um 500–470 v. Chr.).

19 Möbius 1929, 26 f. 91, spricht der Rosette wie dem Rad apotropäische Kraft zu. Vgl. auch Salviat 1966, 33–44.

20 Kübler 1959 VI 1, 157 mit Anm. 169: „als Gegenwert zu Grab und Tod … leuchtet … noch aus den flüchtig aufgemalten ‚Füllrosetten'… ein Lebensglanz, den man den Toten darbringen konnte."

21 BMC Ionien, Taf. 21, 2–7.

22 Hildebrandt 2006, 60–67; s. auch Dentzer 1982, 351 mit Anm. 450 mit Verweis auf den „Rosettenfriesdekor" einer Bodenplatte im Grab von Kızılbel; Mellink 1998, 39 f. Abb. 3, 1; 62 f. Farbtaf. 32 b (Dat.: 2. Hälfte 6. Jh. v. Chr.).

23 Hildebrandt 2006, 64–67; vgl. auch Wallat 1991, 76–78.

24 Möbius 1941, 17 f. 23–25 Abb. 10.

25 Kleiss 2000, 165–170, bes. 167, mit Hinweis auf die zentral angeordnete Rosette im Giebel vom Grabmal des Kyros, die schon H. v. Gall als Sonnenzeichen und „Namenszeichen" des Kyros gedeutet hat und sich auf eine Textstelle bei Plut., Art. 3 bezieht, die besagt, dass der Name Kyros bei den Persern „Sonne" bedeutet: von Gall 1979, 271–279 Abb. 1 Taf. 39.

26 Auf der Radierung lässt sich eine Gesichtsstruktur gut erkennen, anhand des Originals ist dies nicht klar nachvollziehbar: Benndorf – Niemann 1889, Taf. 6.

27 Krauskopf 1988, 285–330, bes. 289 f. Nr. 10–15; 295 f. Nr. 80–105.

28 Borchhardt 1976a, 143 mit Anm. 604.

29 Borchhardt 1976a, 81–95 Taf. 38–47; Mellink 1998, 35 f. 53 f. Taf. 35. 37; Farbtaf. 27. 28. Perseus und Medusa und vermutlich auch Pegasos sind auf einer Platte des Ostfrieses des Heroons (I 505) zu sehen und vermutlich Teil eines Perseus-Zyklus gewesen, der nicht erhalten ist.

30 O. Benndorf (Benndorf – Niemann 1889, 57 f.), erkennt in den äußeren Figuren bärtige ältere Männer und in den Paaren insgesamt „offenbar ältere Paare"; zur Unterhaltung von Männern in ähnlichem Sitzmotiv s. auch Bruns-Özgan 1987, 229–231; vgl. Bruns-Özgan 1996/97, 46–57; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 72.

31 Die Frisur ist nicht eindeutig erkennbar, vielleicht handelt es sich um eine Haarkranz- oder Scheitelknotenfrisur, dazu s. Gkikaki 2014.

Hier ist eine Szene wiedergegeben, die vertraute Personen zeigt, vermutlich Ehepaare (Taf. 23, 1. 3). Der rechts sitzende Himationträger ist bärtig und trägt ein Diadem oder eine Binde im Haar (Taf. 23, 3; 24, 2). Er ist als ältere Person und als Souverän, wahrscheinlich sogar als Grabinhaber und/oder Dynast anzusprechen. Der linke Mann scheint jüngeren Alters zu sein. Er hat, soweit das erkennbar ist, keinen Bart[32] und nimmt, im Vergleich zu dem rechts thronenden, eine entspannte Haltung ein, wie bereits J. Borchhardt bemerkt hat[33]. Beide halten einen Stab, vielleicht hier ein Szepter, in der Hand.

Die Positionierung der Figuren am Türsturz der Außenseite und unter den Stierprotomen spricht für die Deutung der Personen als Auftraggeber, Grabinhaber und/oder Dynasten. Bei der rechten Figur mit Diadem könnte es sich um die Hauptperson, also um den Grabherrn handeln, der vielleicht auch mit Diadem in der linken Figur auf I 496 zu sehen ist (s. u.). Der stattliche Symposiast auf dem Cellafries des Nereidenmonuments, der einzeln auf einer Kline lagert und ein Rhyton hebt (BM 903, Taf. 176, 6), hat nicht nur einen langen gesträhnten Bart, sondern trägt auch ein Diadem im Haar, wodurch sein Status als Hauptperson zusätzlich unterstrichen wird. Der jüngere Mann auf der linken Seite ist bartlos und wäre dann als (Sohn und) Nachfolger des Verstorbenen anzusprechen. Eine bartlose Figur sticht auch unter den Symposiasten, links auf I 497, hervor. Möchte man nun auch den jugendlichen Krieger auf der Quadriga der inneren Südseite, links vom Eingang, in diesem Kontext sehen, so wäre es möglich, in ihm den Nachfolger, zu erkennen (s. Kap. IV.2.16.1.). Ob der Bankettteilnehmer auf dem Cellafries des Nereidenmonuments (BM 898, Taf. 176, 4), der kinnlanges Haar hat (und unbärtig [?] ist) und auch ein Rhyton hält, mit der Hauptperson in Verbindung steht und daruch hervorgehoben ist, lässt sich nicht nachweisen.

Die stehenden Figuren sind letztlich nicht eindeutig zu benennen, denn geht man davon aus, dass es sich um Familienangehörige, also Töchter der sitzenden Paare handelt, so wäre es zwar möglich, aber verwunderlich, dass keine männlichen Nachkommen gezeigt sind, die ja auf vielen Grabreliefs zu sehen sind. Interpretiert man die Mädchen hingegen als Dienerinnen der beiden Frauen, wogegen allerdings die aufgesteckte Frisur spräche, so wäre die Darstellung der Ehefrauen mit ihrer persönlichen Dienerfigur durchaus repräsentativ, wie das auf vielen griechischen Grabreliefs der Fall ist. Das vorliegende Fotomaterial und der schlechte Erhaltungszustand erschwerten eine diesbezügliche Deutung.

J. Borchhardt hat jüngst auf die lange, vor allem im östlichen Teil der antiken Welt zu beobachtende Tradition einander gegenübersitzender Figuren hingewiesen[34]. Sitzende oder thronende Figuren, die entweder ein stehendes oder ein ebenfalls sitzendes Gegenüber haben, begegnen in verschiedenen Kontexten. Auf Grabreliefs sind sie meist als Verstorbene gekennzeichnet, denen Verwandte, Hinterbliebene oder Diener in enger Verbundenheit gegenüberstehen, oder im Rahmen von Audienzszenen, bei denen Gesandte oder Bittsteller einem Souverän entgegentreten. Die Ikonographie dieser Darstellungen impliziert ein Gegenüber und kein Nebeneinander, denn die Gesprächspartner gestikulieren zu ihrem Visavis, wie beispielsweise die Audienzszene des Kleinen Sockelfrieses und der Ost-Giebel des Nereidenmonuments, der Giebel des Gebäudes F von Xanthos oder andere Bilder nahelegen[35]. Bei dem Doppelpaar auf dem Türsturz wird es sich auch nicht um ein Nebeneinander handeln, denn die dazwischen befindlichen Tiere scheinen sich hier als verbindende Elemente zu verstehen[36].

Dieses Motiv hat in verschiedenen Kulturkreisen der antiken Welt Tradition, ist also nicht nur auf lykischen oder orientalischen Bildern zu finden. Die Verbundenheit von zwei einander gegenüber befindlichen Personen kommt bereits auf der Wandmalerei in Knossos in der Gruppe von zwei Jünglingen, die sich sehr nahe auf Klappstühlen gegenübersitzen, zum Ausdruck[37]. Der Linke reicht seinem Gegenüber einen Trinkbecher, eine Geste, in der A. Evans „a sacramental aspect" erkennt. Freilich ist diese Darstel-

32 Bei Benndorf – Niemann 1889, 57 werden beide Männer als barttragend und älter beschrieben, womit die Vermutung, die Szene als Bild des Verstorbenen und Nachfolgers im Sinne einer dynastischen Darstellung zu sehen, im Hinblick auf die Thronszene in Persepolis, die Dareios und den Nachfolger Xerxes bärtig darstellen, durchaus wahrscheinlich ist. Dazu vgl. Ghirsman 1964, 198–201 Abb. 246 (Osttor des Tripylon in Persepolis); 205–209 Abb. 255 (Schatzhausrelief, Audienz des Dareios).

33 Borchhardt 1976a, 143 Taf. 59, 2. 4.

34 Borchhardt – Borchhardt-Birbaumer 2008, 53 mit Anm. 7.

35 Childs – Demargne 1989, 97–99 Taf. 57, 2 (BM 879); 216–220 Taf. 140 (BM 924); Metzger 1963, 71–75 Taf. 48, 2 (BM 289). Vgl. weitere Beispiele bei Borchhardt – Borchhardt-Birbaumer 2008, 51–61 Taf. 1–7. Ein Nebeneinander wäre für die auf dem Floß sitzenden Figuren auf einem Relief von Ninive möglich: ebenda Taf. 6, 3.

36 Vgl. auch Borchhardt – Borchhardt-Birbaumer 2008, 53 Anm. 7; Taf. 6, 1.

37 Evans 1935, 387–390 Taf. 31; Abb. 323.

lung inhaltlich in einem anderen Kontext zu sehen als das „Sitzmotiv“ auf lykischen Grabdenkmälern, doch ikonographisch lassen sich sehr wohl Vorläufer erkennen. Weitere Beispiele sind aus Etrurien bekannt, die Paare gleichen oder unterschiedlichen Geschlechts, gestikulierend und im Gespräch, einander gegenübersitzend zeigen, wie etwa auf einem Grabzippus in Rom oder in Palermo, einer Wandmalerei aus Cerveteri oder einem Sarkophag in Kopenhagen[38].

Außerdem ist dieses Motiv besonders für das Götterpaar Zeus und Hera belegt, die im hierós gamós verbunden sind, und für andere im Gespräch oder in einer Versammlung befindliche Figuren, die dem göttlichen und menschlichen Bereich zuzuordnen sind.

Angeregte Diskussionen erklären die bewegte Gestik der Götterversammlung auf dem Ostfries des Siphnierschatzhauses in Delphi[39]. Dort sind mehrere Götter auf beiden Seiten hintereinander sitzend angeordnet, allein die Hauptgötter dieser Szene, Zeus und vermutlich Poseidon, sitzen einander direkt gegenüber. Die Götterversammlung auf dem deutlich jüngeren Ostfries des Parthenon zeigt eine entspannte Unterhaltung der Versammelten, die entweder hintereinander, nebeneinander oder gegenüber in aufgelockerter Gruppierung angeordnet sind. Freilich sind auch diese Bilder nicht direkt mit dem Sitzmotiv auf den lykischen Gräbern vergleichbar, doch besteht durchaus eine ikonographische Tradition des friedvollen Zusammenkommens und der Unterhaltung. Diese Thematik konnte auf den schmalen Bildfeldern der lykischen Sarkophage (Schmalseiten der Sarkophagdeckel oder Firste) nicht ohne weiteres auf mehrere Personen erweitert werden, was vermutlich auch nicht beabsichtigt war, da ja der Fokus auf einem Gespräch zwischen zwei Personen lag, nämlich dem Grabherrn und der Ehefrau oder dem Grabherrn und einem Verwandten oder Würdenträger. Auf dem fragmentarisch erhaltenen Fries des Tempels am Ilissos, der wegen des Sitzmotivs hier angeführt sei, sind mehrere Männer zu sehen, von denen einige auf einem Felsen sitzen und zwei einander gegenübersitzend dargestellt sind[40]. Diese beiden wirken in sich versunken, der rechte mit leicht vorgeneigtem Oberkörper, der linke hält mit der Hand das Kinn und stützt sich mit der angehobenen Rechten vielleicht auf einen Stab oder ein Szepter. Die Szene vermittelt eine ernste Atmosphäre und könnte durchaus auch in der Unterwelt stattfinden, wie O. Palagia vorgeschlagen hat[41].

Einander gegenübersitzende Figuren wurden mehrmals auf Grabdenkmälern in Lykien dargestellt. Zu den frühen Beispielen gehören der sog. Sirenengiebel aus Xanthos und auch die Westseite des Harpyienmonuments von Xanthos mit den beiden weiblichen Figuren[42]. Zu Recht wurde daher dieses Motiv, das im 4. Jh. v. Chr. vor allem die Schmalseiten von lykischen Sarkophagdeckeln schmückte und auch auf dem Türsturz der Außenseite des Heroons von Trysa zu sehen ist, als „lykisches Motiv“ bezeichnet[43]. Allerdings mit einer Einschränkung bezüglich der Herkunft dieses Motivs, denn es findet sich zwar häufig auf lykischen Grabdenkmälern und im Kontext eines (Ehe-)Paares, es geht aber nicht auf eine „Erfindung der Lykier“ zurück, sondern ist auch außerhalb von Lykien zu finden. Es begegnet bereits auf Vasenbildern des 6./5. Jhs. v. Chr. Heftige Diskussionen, wenn nicht gar verbale Auseinandersetzungen, lassen sich hinter den aufgeregt gestikulierenden Göttern auf einer Amphora aus Cerveteri und einer Hydria aus Vulci erkennen[44]. Die Götter sitzen einander gegenüber und auch hintereinander. Der thronende Poseidon gegenüber dem gleichfalls thronenden obersten Götterpaar, Zeus und Hera, ist auf einer Amphora aus Vulci zu sehen[45]. Häufig sind Zeus und Hera auf Vasenbildern einander gegenüber thronend dargestellt, etwa auf einem Kelchkrater des Syriskos-Malers, einer Pelike in Bologna oder einem Schalenfragment des Douris[46]. Auf den zwei ersten ist dazwischen Nike dargestellt, auf dem Schalenfragment thront das Götterpaar nebeneinander, ihm gegenüber sitzen Poseidon und Amphitrite und Ganymed schenkt Wein in die Phialen ein. Ein anderes frühes Beispiel ist auf dem Innenbild einer Schale in Malibu zu sehen[47]. Links thront Zeus mit dem Szepter in der

38 Richter 1966, 89 Abb. 443 (Grabzippus aus Chiusi: Rom, Museo Barracco; Ende 5. Jh. v. Chr.); 89 f. Abb. 445 (Sarkophag: Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, Inv. H 278); Abb. 448 (Wandmalerei aus Cerveteri: Paris, Musée du Louvre; um 520 v. Chr.); Abb. 450 (Grabzippus: Palermo, Museo Archeologico; Ende 4. Jh. v. Chr.). Als „scena nuziale“ werden die beiden Darstellungen auf einem Grabzippus aus Chiusi im Museum antiker Kleinkunst in München bezeichnet, die jeweils zwei Frauen und zwei Männer einander gegenübersitzend und heftig gestikulierend zeigen: Giglioli 1935, 28 Taf. 146, 2. 3. In angespannter aufrechter Haltung sitzen dagegen die beiden Männer beim Brettspiel, wie auf einem heute verlorenen Wandgemälde aus Capua: Weege 1909, 108 Abb. 4; zur Wandmalerei aus Cerveteri und anderen Beispielen s. Borchhardt – Borchhardt-Birbaumer 2008, 53 Taf. 1, 1.

39 Knell 1990, 29–31 Abb. 40–42; Brinkmann 1994, 139–146 Abb. 1–5.

40 Krug 1979, 9 f. Taf. 1. 2 b; Palagia 2005, 177–184 Abb. 15, 1–3: Die Datierung des Ilissos Frieses liegt um 430/420 v. Chr.

41 Palagia 2005, 178–182. 189 f. Vgl. auch Krug 1979, 17 f.

42 Metzger 1963, 71–75 Taf. 48, 1; Bruns-Özgan 1987, 229–231. 258 Kat. M6 Taf. 3, 2.

43 Rodenwaldt 1940, 44–57, Abb. 1–13; Bruns-Özgan 1987, 229–231, erkennt in diesen Sitzfiguren Lykier, die sich als philosophierende und politisch aufgeklärte Bürger verstehen. Vgl. auch Bruns-Özgan 1996/97, 47–57, bes. 51 (Zusammenstellung der betreffenden Grabdenkmäler in Lykien). Eine Auflistung der Darstellungen auf Grabdenkmälern in Lykien ist auch bei Benda-Weber 2005, 121–124, zu finden.

44 Beazley Archive Nr. 302794: CVA Paris, Louvre 4 III He 21 Taf. 35, 17 (attisch sf. Halsamphora, von Nikosthenes signiert, aus Cerveteri: Paris, Musée du Louvre, Inv. F 109; um 550–500 v. Chr.); Beazley Archive Nr. 302047: CVA Cambridge 1, 22 Taf. 17, 3 (attisch sf. Hydria der Leagros-Gruppe, aus Vulci: Cambridge, Fitzwilliam Museum, Inv. G56y.Gr 35.1864; um 550–500 v. Chr.).

45 Beazley Archive Nr. 202095: CVA München, Museum antiker Kleinkunst 4, Taf. 178, 1; 180, 1. 2 1; 179, (attisch rf. Amphora des Nikoxenos-Malers, aus Vulci: München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. 2304. S405; um 525–475 v. Chr.).

46 Beazley Archive Nr. 202969: Kossatz-Deissmann 1988, 685 Nr. 222 Taf. 417 (attisch rf. Kelchkrater des Syriskos-Malers: New York, Privatbesitz; um 500–450 v. Chr.); Beazley Archive Nr. 203018: Kossatz-Deissmann 1988, 685 Nr. 215 Taf. 417 (attisch rf. Pelike des Tyszkievic-Malers, aus Bologna: Bologna, Museo Civico, Inv. 161; um 500–450 v. Chr.); Nr. 217 Taf. 417 (attisch rf. Schalenfragment des Douris: Vatikan, Museo Gregoriano Etrusco, Inv. Astarita 131; um 500–450 v. Chr.). Vgl. auch andere Vasenbilder mit dem Götterpaar: Kossatz-Deissmann 1988, 685 f. Nr. 211–226.

47 Kossatz-Deissmann 1988, 687 Nr. 239 Taf. 419 (attisch weißgrundig sf. Schale des Heidelberger-Malers: Malibu, J. P. Getty Museum, Inv. 86.AE.I 57 [S.80.AE.40 M. and W. Bareiss Coll. 395]; um 540 v. Chr.).

Linken, ihm gegenüber Hera, offenbar gestikulierend, indem sie den linken Arm senkt, den rechten anwinkelt und drei Finger (Daumen, Mittel- und Zeigefinger) ausstreckt. Ihr Kopf ist gesenkt. Zwischen den beiden steht Hermes, der sich Zeus zuwendet und die Linke hebt. Zwei weibliche Götter sitzen einander auf einer Pyxis in Athen gegenüber; es handelt sich um Hera und Athena, beide bieten einander mit der Rechten eine Phiale dar, Hera hält zusätzlich ein Szepter in der Linken[48]. Die Darstellung gehört zum Themenkreis des Parisurteils.

Männer, die einander im Gespräch gegenübersitzen, sind auch auf dem in spätklassische Zeit datierten Dareios-Krater in Neapel zu sehen[49]. Der mit Szepter und Schwert thronende Großkönig und ihm gegenüber der nur in ein Himation gekleidete Bärtige mit langem Stab sind einander im Gespräch zugewandt und vermutlich nicht auf die Figur bezogen, welche die Rechte im Schwurgestus erhoben hat und auf einem Podest vor ihnen steht. Dazu kommt das Paar links hinter dem Großkönig, das zwar nicht genau vis-à-vis sitzt, aber in ein Gespräch vertieft ist. Der Linke ist in persischer Tracht gezeigt, der Rechte mit weißem Bart ist in ein Himation gehüllt und trägt eine Tiara. All die angeführten Beispiele stehen nicht in einem sepulkralen Kontext wie die sitzenden Paare in Lykien, zeigen jedoch, dass das Motiv auf eine lange bildliche Tradition zurückgeht. Philosophische Gespräche vermutet B. Schmaltz auch auf einer Marmorbasis in Athen, die in der Mitte einen Jüngling auf einem Klismos sitzend zeigt, davor und daneben zwei Bärtige und hinter dem Stuhl ebenfalls zwei bärtige Männer[50]. Die Gestik der Dargestellten lässt ein Gespräch vermuten.

Die zahlreichen lykischen Grabreliefs, auf denen solche Motive dargestellt sind, hat Ch. Bruns-Özgan zusammengestellt und besprochen[51]. Interessant ist auch eine Motivverdoppelung auf den Schmalseiten des Giebels vom Dereimis und Aischylos-Sarkophag (Taf. 171, 6. 7). Dort handelt es sich um sitzende männliche Paare[52]. Die Schmalseiten des Sarkophagfirstes zeigen ebenfalls dieses Sitzmotiv, diesmal ist es jeweils ein Paar von einem Mann und einer Frau, das sich nahe aneinandergerückt gegenübersitzt. Das Relief der Ostseite des Firstes liegt etwas tiefer als jenes der Westseite und die weibliche Figur auf einem Diphros mit Fußschemel ist links zu sehen und etwas größer als ihr Gegenüber, während an der Westseite die Frau rechts im Schleiergestus sitzt[53]. Auf den geteilten Giebelfeldern der Deckel des Pajawa- und des Merehi-Sarkophags sind einander gegenübersitzende Paare dargestellt, wobei die Frau links oder rechts sitzt und den Schleiergestus vollzieht[54]. Auf dem Sarkophag des Xudalije und dem sog. Löwensarkophag in Kyaneai findet sich dieses Motiv ebenfalls, wobei die Szene jeweils an der Schmalseite des Giebeldaches durch den Balken, der das Relieffeld unterteilt, auseinandergerissen ist. Auf dem Sarkophagdeckel des Xudalije sitzen einander zwei männliche Figuren gegenüber, auf dem anderen ein Paar, wobei der Frau im linken Feld noch eine weitere weibliche Figur beigestellt ist[55]. Es ist also anhand der Denkmäler mit solchen Szenen generell zu unterscheiden, ob ein Paar, das vermutlich als Herrscherpaar bzw. als Ehepaar und Grabinhaber und Ehefrau zu interpretieren ist, oder zwei Männer einander gegenübersitzen. Ob in letzterem Falle auf „philosophische Gespräche" zu schließen ist, bleibt offen und hängt sicherlich von der Übernahme des Motivs und dessen Verwendung ab, reflektiert also auf lykische Identität. Es könnte sich ebenso um Gespräche zwischen Vater und Sohn, Grabinhaber und Nachfolger oder Herrscher und Gefolgsmann handeln[56]. Der Ostgiebel des Nereidenmonuments von Xanthos zeigt das Herrscherpaar thronend und einander gegenüber, umgeben von Familienmitgliedern und Dienern[57]. Die Bedeutung des Paares verrät schon deren Positionierung im Giebelfeld – hier tritt der Inhalt in den Hintergrund, denn es ist nicht so wichtig, ob das Paar in ein Gespräch, welcher Art auch immer, vertieft ist oder nur schweigend die ihm zustehende Position einnimmt. Die geöffneten Lippen des Herrschers könnten allerdings auf ein Sprechen hinweisen. Vielleicht ist in dieser Szene eine Audienz zu

48 Beazley Archive Nr. 211251: CVA Athen, Nationalmuseum, 1 III. I C 5 Taf. 6, 4–6 (attisch rf. Pyxis, ähnlich dem Wedding-Maler, aus Athen: Athen, Nationalmuseum, Inv. 14908; um 475–425 v. Chr.).

49 Schmidt 1960, 18–26. 28–32 Abb. 4. 7 a; Palagia 1988, 626 Nr. 5 Taf. 385 (italisch rf. Volutenkrater des Dareios-Malers, aus Canosa: Neapel, Museo Archeologico Nazionale. Inv. 81947 (H 3253); um 340–330).

50 Schmaltz 1978, 83 f. 92–94, bes. 86–97 Taf. 28, 1. 2 (Marmorbasis vom Akropolis-Südabhang: Athen, Akropolismuseum, Depot; 4. Jh. v. Chr.). Zu diesem Thema vgl. auch Scholl 1994, 240–271 Abb. 7 (Relieffries vom Grabbau des Hieronymos von Rhodos: heute verschollen; 2. Jh. v. Chr.).

51 Bruns-Özgan 1987, 229–231; Bruns-Özgan 1996/97, 46–57.

52 Benndorf – Niemann 1889, 228 f. Taf. 2; İdil 1985, 79 f. Taf. 83, 1. 2.

53 Die Figur führt den rechten Arm angewinkelt nach oben, ein schmaler Reliefgrat verbindet die Hand mit dem Kopf, sodass möglicherweise darin der Saum des Schleiers zu sehen ist. O. Benndorf vermutet, dass die Figur „die rechte Hand gegen das Gesicht" führt: Benndorf – Niemann 1889, 228 f. Taf. 1. 2. Vgl. auch İdil 1985, 79 f. Taf. 83,1. 2.

54 Demargne – Laroche 1974, 71–73 Taf. 35–37; 94 f. Taf. 53, 1. 2. Aus Analogiegründen wird die zerstörte Giebelhälfte mit einer Sitzfigur zu ergänzen sein. Es liegt also wiederum eine Motivverdoppelung vor.

55 Bruns-Özgan 1996/97, 48 f. Abb. 6; Zimmermann 2003, 267 f. Abb. 2; Kolb 2008a, 113 f. Abb. 173 mit Literatur; Hülden 2010, 118–120. Taf. 4, 1; 5, 2. 3; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 72.

56 Zur Person des Xudalije vgl. Borchhardt 2005, 32 f.; Kolb 2008a, 112–114; Hülden 2010, 124. Solange uns die Lebenswelt der Lykier durch Inschriften oder Denkmäler nicht noch mehr erschlossen wird, bleibt die Deutung offen.

57 Zahle 1979, Abb. 48; Bruns-Özgan 1987, 47–50; Childs – Demargne 1989, 292–296 Taf. 140–144.

sehen. Welchen Kontext diese sitzenden Paare auch haben mögen, die Darstellung versteht sich in jedem Fall als eine Szene, die direkt mit dem Leben und mit den Aufgaben des Verstorbenen zu tun hat. Das Relief auf dem Firstbalken des Merehi-Sarkophags aus Xanthos (Taf. 174, 4) verdeutlicht dies, indem der am rechten Rand Thronende offenbar in mehreren Stationen seiner Tätigkeit zu Lebzeiten gezeigt ist, sofern man die paarweise aufeinander folgenden Männer in diesem Zusammenhang sehen möchte und die Hauptperson als sich wiederholende Figur. Episoden, die die Vita des Verstorbenen dokumentieren und visualisieren, der mehrmals im Fokus des Bildprogramms steht, könnten hier abgebildet sein.

Ein Giebelrelief eines Sarkophages in Antiphellos zeigt rechts eine sitzende Frau, ihr zugewandt steht auf einen Stab gestützt ein Mann, der sich ihr offenbar in einem Gespräch zuwendet und den Oberkörper etwas vorbeugt[58]. Dieses Motiv erinnert sehr an attische Grabreliefs und auch an die Paare auf dem Türsturz des Tores zum Heroon.

Grundlegend ist nun die Frage nach der Bedeutung dieses Motivs der einander gegenübersitzenden Figuren auf lykischen Denkmälern[59]. Vermutlich kommen mehrere Möglichkeiten der Deutung in Frage, je nachdem, welche Personen dargestellt sind. Handelt es sich um Männer, so können Dispute über die „Tagespolitik" oder über diverse Geschäfte, philosophische Gespräche oder einfach eine Unterhaltung gemeint sein. J. Borchhardt deutet dieses Motiv im Sinne orphisch-pythagoräischer Jenseitsvorstellungen als disputierende Totenrichter, besonders dann, wenn eine dritte Figur oder ein geflügeltes Wesen hinzukommt[60]. Die Figuren im Giebel des Gebäudes F in Xanthos wären in diesem Zusammenhang zu verstehen, ebenso wie die Figuren auf der Westseite des Xñtabura-Grabes in Limyra und die Disputierenden auf einem Volutenkrater in München[61]. Inschriftlich benannt sind die Totenrichter auf dem Wandfries des Grabes in Lefkadia: Aiakos und Rhadamanthys, denen Hermes den Verstorbenen, hier in Rüstung gezeigt, vorführt[62]. Eben dieses Motiv wäre auf den oben genannten Denkmälern zu sehen. Sitzen einander Mann und Frau gegenüber, so liegt es nahe, in diesen ein Ehepaar in vertrautem Gespräch zu erkennen. Sind zwei Frauen dargestellt, so könnte es sich um Mutter und Tochter handeln. Es ist jedoch zu spekulativ, weitere Interpretationen vorzunehmen, solange nicht über Inschriften nähere Informationen vorliegen. Thronszenen sind gleichermaßen aus der achämenidischen Bildtradition bekannt[63]. Als Beispiele lassen sich etwa das Schatzhausrelief Dareios‘ I in Persepolis anführen, oder auch die Szene auf dem Satrapensarkophag in Sidon[64]. Der Sarkophag des Grabes von Uzunyuva bei Mylasa zeigt auf einer Seite eine solche Thronszene[65].

DEUTUNG

Bezüglich der auf dem Türsturz gezeigten Paare wird die Deutung als Ehepaare, die in enger Verbindung mit dem oder den Grabinhabern zu verstehen sind, naheliegend sein. Ob in der Verdoppelung des Motivs der Hinweis auf ein Familiengrab zu erkennen ist, lässt sich nicht feststellen (s. o. Kap. III.1.3.). Keinen Anhaltspunkt gibt es für die Deutung der Figuren als Gottheiten. Die Frage ist allerdings, ob die Paare unmittelbar mit dem Grab in Verbindung stehen müssen oder ob nicht vielmehr – auf das Diesseits bezogen – das „alte" und das „neue", nachfolgende Herrscherpaar oder Familienoberhaupt als Paar gemeint ist. Das Schleiermotiv der rechts Thronenden gibt diese als treue Ehefrau auch über den Tod ihres Gegenübers hinaus zu erkennen und scheint sie in ihrer Stellung im Hause über die links Thronende zu erheben[66]. Weitere Darstellungen des Schleiermotivs bei Frauen, die sich unmittelbar in der Nähe einer männlichen Figur befinden, etwa am Kopfende der Kline hinter dem Lagernden sitzend, zeigen z. B. der Fries des Grabes Nr. 90 in der Nekropole II von Limyra[67], der Fries des Felsgrabes Nr. 69 in der Flussnekropole von Myra oder das Grab Nr. 9 des Hurttuweti in der Meernekropole in Myra[68].

58 Zahle 1979, 330 f. Kat. 24 Abb. 51: Diese Darstellungen variieren; so sind etwa auf der anderen Schmalseite des Giebeldaches zwei einander gegenüberstehende Figuren, ein Mann und eine Frau, gezeigt.

59 Bruns-Özgan 1987, 229–231; Bruns-Özgan 1996/97, 52–55 verweist auf die kulturelle Bildung des Grabinhabers. Die Darstellungen auf Grabdenkmälern reflektieren auf das Leben des Grabinhabers und gegebenenfalls auch auf sein (familiäres) Umfeld, sind daher auch für den allgemeinen Betrachter repräsentativ.

60 Borchhardt u. a. 1969/70, 187–191; Zahle 1979, 281–292 (Sarkophag aus Bayındır Limanı); 302–306 (Fragment aus Trysa); Borchhardt – Borchhardt-Birbaumer 2008, 51–65; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 268–272. 299 f.

61 Borchhardt u. a. 1969/70, 187–191 Taf. 36, 1; Borchhardt – Borchhardt-Birbaumer 2008, 55. 59. 61 Taf. 4, 2 (Xñtabura-Grab, Limyra); Taf. 7, 1 (apulisch rf. Volutenkrater des Unterwelt-Malers aus Canosa: München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. 3297; 2. Hälfte 4. Jh. v. Chr.).

62 Borchhardt – Borchhardt-Birbaumer 2008, 59 f. Taf. 7, 2; Schefold – Jung 1988, 52–54 Abb. 43–45.

63 Ghirshman 1964, 198–201 Abb. 246 (Osttor des Tripylon in Persepolis); 205–209 Abb. 255 (Schatzhausrelief, Audienz des Dareios).

64 Kleemann 1958, 120-125 Taf. 13. Die Beteiligten befinden sich nicht ein einem Gespräch.

65 Zu Uzunyuva vgl. Rumscheid 2010, bes. 96–99; zum Sarkophag s. demnächst F. Işık. Beispielsweise trägt der Türsturz des Apollotempels in Prinias einen Fries mit gegenläufig schreitenden Raubtieren (Löwinnen), an der Unterseite des Türsturzes sind zwei Gottheiten dargestellt und darüber befinden sich zwei einander gegenüber sitzende weibliche Figuren; s. Marconi 2007, 5–7 Abb. 2; 189 f. (um 630–620 v. Chr.).

66 Zum Schleiergestus s. auch Llewellyn-Jones 2003, 121–153, bes. 133: "…veiling gives a woman a social identity". Der Autor betont auch den Schleir als Zeichen einer ehrbaren Frau und persönlichen Zofe („amphipoloi") im Kontext von Penelope und Eurykleia, mit Verweis auf Hom. Od. 1, 334; 16, 416; 18, 210; 21, 65. Bei Cairns 2002, 74, ist der Schleier ein Zeichen für "modesty", das am Beispiel von Helena, die das Zimmer mit einem Schleier verlässt, um zu den trojanischen Kämpfen zu gehen, erläutert wird (Hom. Il. 3, 139–144). Außerdem verweist Cairns 2002, 76, der den Schleier als Zeichen für "liminality between Parthenos und Gyne" wertet.

67 Bruns-Özgan 1987, 121–124. 265 Kat. F 10 Taf. 22, 1. 2; Landskron 2012, 181–183. 186–190 Abb. 7–11; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 99. 245 f. 381 Kat. 7 Taf. 24, 3–25, 1 (um 380/370 v. Chr.).

68 Zu Grab Nr. 69: Borchhardt 1975a, 118–123 Taf. 65 B. 66 B; Bruns-Özgan 1987, 132–137. 270 Kat. F 23 Taf. 28, 2. Zu Grab Nr. 9: Borchhardt 1975a, 129–132 Taf. 72 B. 73 C; Bruns-Özgan 1987, 115–121. 268 Kat. F 18 Taf. 21, 2.

Es gibt jedenfalls keinen ersichtlichen Hinweis auf eine nachträgliche Anbringung der Figuren, sodass man davon ausgehen kann, dass der Bildschmuck des Tores gleichzeitig mit den Friesen ausgearbeitet wurde. Die Hunde und das Federvieh zwischen den Sitzenden unterstreichen deren Zugehörigkeit zum irdischen Bereich und damit deren Deutung im unmittelbaren Zusammenhang mit den Auftraggebern oder Inhabern dieses Grabdenkmals.

Die Darstellungen auf dem Türsturz der Außenseite vereinen verschiedene Bedeutungsebenen: zum einen die apotropäische, die mit den geflügelten Stierprotomen und der Medusa orientalische und traditionelle griechische Symbolik verbindet, zum anderen die Rosetten, die vor allem auf Grabdenkmälern des 5. und 4. Jahrhunderts auftreten und neben apotropäischer Funktion auch Zeichen der Zuneigung und des Lebens sind. Dieser symbolträchtige Schmuck steht schützend über den sitzenden Paaren, die zwar nicht nachweislich mit historischen Personen zu verbinden sind, jedoch auf die Familie des Grabinhabers Bezug nehmen. Entweder meinen sie den Verstorbenen und dessen Sohn mit der jeweiligen Ehefrau oder die zwei Paare sind in ihrer Funktion als (ehemaliges und neues) Familienoberhaupt zu sehen. Im rechten Paar kann aufgrund des Bartes der männlichen Figur das ältere, eben der Verstorbene mit seiner Frau, vermutet werden, in dem linken Paar der Sohn (?) und Nachfolger mit seiner Frau, dessen Grablege dann ebenfalls im Temenos angenommen werden kann. Es ist nicht nachzuweisen, jedoch auch nicht auszuschließen, dass das Grab im Inneren des Temenos als Familiengrab angelegt wurde und daher auch zwei Paare auf dem Relief zu sehen sind[69].
Darüber hinaus birgt das Relief einen direkten Bezug zum Verstorbenen und mahnt den Ankömmling, dass er vor einem sepulkralen Denkmal steht und die Totenruhe zu respektieren hat. Die drei Platten an der Innenwand links vom Tor beziehen sich im weitesten Sinne auf die Dynastenfamilie (s. Kap. IV.2.16.).

IV.1.3. TÄNZER ZU EHREN DES VERSTORBENEN: DIE LEIBUNGSSTEINE AN DER INNENSEITE DES TORES, I 693a. b (TAF. 25–26)

Kalathiskostänzer[70] (Taf. 25, 1; 26, 1–5)
Die Türleibungssteine der Innenseite des Tores sind mit tanzenden Jünglingen geschmückt, die auf den Zehenspitzen stehend in schwungvoller Bewegung, ausgedrückt durch die aufschwingenden Falten des kurzen Chitons, gezeigt sind. Der einem Polos ähnliche Kopfschmuck ist hier als Kalathos zu verstehen, der vermutlich ursprünglich bemalt war. Im Unterschied zu weiblichen Kalathiskostänzerinnen, bei denen durch die Drehbewegung auch noch das Haar hochflattert, liegt das kinnlange Haar der beiden Tänzer am Kopf an. Beide Figuren sind auf den Durchgang des Tores ausgerichtet. Die Haltung der Arme entspricht bei der linken Figur einer möglichen Geste bei Kalathiskostänzern, die rechte Figur unterscheidet sich durch den nach oben angewinkelten, senkrecht gehaltenen Arm.
Der Kalathiskostanz zählt zu den tragischen Tänzen, die von Männern und Frauen, jedoch nach F. Brommer nicht gemeinschaftlich getanzt werden, sondern den jeder für sich tanzt[71]. Das Charakteristische an diesem Tanz ist der Kalathiskos, den die Tanzenden auf dem Kopf tragen, das kurze Röckchen sowie die Pose auf der Halbspitze oder auf den Zehenspitzen[72]. Kalathiskostänzer tragen, so wie die meisten tanzenden Figuren in der Antike, kein Schuhwerk[73]. Die Stellung der Füße ist bei dem vorgesetzten nach auswärts gedreht und auf der Zehenspitze, der andere Fuß ist im Profil zu sehen und steht auf der Halbspitze. Diese Position verleiht der Figur etwas Schwebendes und

69 Zu Familiengrablegen in Lykien vgl. Seyer 2006, 721–724; Seyer – Kogler 2007; Seyer 2009; s. o. Kap. III.1.
70 Benndorf – Niemann 1889, 58. 71; Eichler 1950, 10 f. 48 f. Taf. 1, verweist auf eine altorientalische Tradition, Tore zu schmücken.
71 Brommer 1989, 485 f., listet Vasenbilder und andere Denkmäler auf, von denen zahlenmäßig weitaus mehr bekannt sind. Zum Kalathiskostanz in Lykien vgl. auch Benda 1996, 102–107.
72 Prudhommeau 1965, 31–34. Anders der schwebende Tanz der Figuren auf den Zehenspitzen: ebenda Taf. 47, 353. 355–358 und CVA London, British Museum 4, III.Ic. 3 Taf. 26. 27 (attisch rf. Astragal des Sotades, aus Ägina: London, British Museum, Inv. E 804; 5. Jh. v. Chr.); Zum Astragal des Sotades und der Deutung der Figuren s. Curtius 1923, 8 f. 11–14; Hoffmann 1997, 107–112.
73 Prudhommeau 1965, 32 f.

Leichtfüßiges. Der Oberkörper folgt der Richtung des vorgesetzten Fußes und ist etwas nach außen gewandt, der dazugehörige Arm zeigt nach unten oder ist hochgestreckt, der andere ist angewinkelt[74]. In der Regel ist der Kopf im Profil gezeigt, die Figuren am Tor wenden den Kopf jedoch zum Betrachter.

F. Weege hat die beiden Tänzer als Stützfiguren für das Gebälk des Tores gesehen, da sie seiner Meinung nach auf dem Heroon in Verbindung mit Architektur auftreten[75]. Dementsprechend bezeichnet er die Figuren, die er mit dem Tanz zu Ehren der Artemis von Karyai verbindet[76], als Karyatiden, jedoch werden dabei zwei ikonographisch völlig unterschiedliche Elemente vermengt: nämlich die Karyatiden als Gebälkträgerinnen und die Kalathiskostänzer in ihrer stets aufrechten Haltung, mit zum Teil angehobenen Armen[77]. Die Annahme von F. Weege ist in diesem Zusammenhang abwegig, da die beiden Relieffiguren an den Leibungssteinen leichtfüßig tänzeln und daher als Stützfiguren nicht in Frage kommen.

Der Kalathiskos ist meist als eine kompakte, korbförmige Krone dargestellt, auf manchen Denkmälern aber auch als Schilfkrone mit einzelnen Blättern. Die Vasenbilder geben eine verlässlichere Auskunft über das Aussehen der Kalathiskoi, die durchwegs als ringförmige Krone mit angesteckten Blättern gemalt sind. Daher muss man sich die in Stein gearbeiteten kompakten Kalathiskoi ebenfalls durch Malerei verfeinert vorstellen. Einige Steindenkmäler zeigen die ausgearbeiteten Blattkronen, etwa ein Basisrelief in Venedig und die delphische Tänzerinnensäule[78]. Bezüglich der Herkunft und des Ursprungs dieser Kronenform besteht nach wie vor Unsicherheit, denn diese Schilfkrone findet sich bereits bei Darstellungen der Philister in der ägyptischen Kunst aus der Zeit Ramses III., Anfang des 12. Jhs. v. Chr.[79]. R. Herbig verweist auch auf den Kopfschmuck des ägyptischen Bes, der im Gegensatz zur Schilfkrone ein echter Federschmuck ist, welcher im Alten Orient noch nicht bekannt war, aber auf sumerischen Denkmälern und auch wieder in der Zeit Assurbanipals zu finden ist[80].

Die Darstellung der einzelnen Tänzerfiguren auf den Leibungssteinen des Tores beruht auf der inhaltlichen Grundlage, die Kalathiskostänzer zum einen als Einzeltänzer hervorhebt, zum anderen den Kalathiskostanz als ernsten Tanz zu Ehren von Verstorbenen sieht[81]. Die Darstellung solcher Tänzerinnen und Tänzer auf lykischen Sarkophagen (paarweise auf dem sog. Tänzerinnensarkophag in Xanthos [Taf. 173, 5. 6] und als einzelne Tänzerinnen auf dem Sarkophag im Heroon von Trysa [Taf. 14, 1–3]) und am Heroon (die beiden tanzenden Bes-Figuren auf dem Türsturz [Taf. 25, 1]) bestätigt den sepulkralen Kontext und macht in Verbindung mit Karyatiden keinen Sinn[82].

Bei den lykischen Kalathiskostanzfiguren, etwa auf dem sog. Tänzerinnensarkophag in Xanthos (Taf. 173, 5. 6), wiederholt sich das gängige Schema[83]. Mögliche Varianten in der Position der Arme zeigen zwei Reliefs mit Kalathiskostänzerinnen in Berlin[84], von denen die eine nach rechts gewandt ist, den rechten Fuß vorsetzt und beide Arme angewinkelt hochgehoben hat, den linken vorgestreckt mit geöffneter Handfläche, die nach oben zeigt. Die andere Figur hält gegengleich zum vorgesetzten rechten Fuß den linken Arm schräg nach unten und richtet den Blick auf die aufgestellte Handfläche, der andere Arm ist nach oben angewinkelt und greift ins Haar.

In der Vasenmalerei gibt es verschiedene Positionen der Arme, wie bei einer Tänzerin, die als Priesterin der Demeter gedeutet wird, das Anheben des Rockes mit beiden Händen, oder etwa auf einem Goldplättchen, wo gegengleich zum vorgesetzten rechten Fuß der linke Arm vorgestreckt ist[85]. Variabel bei diesen Tänzerinnenfiguren ist allein die Haltung der Arme, die Beinstellung bleibt bei allen Beispielen mehr oder weniger gleich[86].

Die an einer Ranke tänzelnde Kalathiskostänzerin auf einer Matrize in kurzem Chiton hebt die Linke mit nach oben zeigender Handfläche vor dem Körper hoch, der rechte

74 Vgl. auch die tanzenden Korybanten, die bei der Pyrrhiche behelmt und bewaffnet leichtfüßige Tanzschritte auf den Zehenspitzen ausführen: Prudhommeau 1965, 87. 204. Taf. 76 Abb. 560 (Relief im Vatikan); Brommer 1989, 485 f.

75 Weege 1926, 47 mit Abb. 50.

76 Weege 1926, 44 f.: Kastor und Pollux gelten als Erfinder dieses Tanzes, dessen Ursprung in Sparta liegen soll. Müller 1915, 28 sieht in dem Kalathiskostanz für die Artemis von Karyai einen aus Kleinasien übernommenen Tanz und beruft sich auf die Tänzerfiguren des Heroons und die Darstellung auf einer Münze aus Kyzikos. Außerdem erwähnt er (S. 94), dass der Kalathos etwa im Kult der Demeter bis ins 5. Jh. v. Chr. nicht als Fruchtkorb zu sehen ist. Zum Kopfschmuck, der auf manchen Denkmälern wie eine Schilfblattkrone dargestellt ist, vgl. Herbig 1940, 58–89. Zum Kalathiskostanz vgl. auch Prudhommeau 1965, 343, und die Überlieferung bei Athenaios 14, 629 c–631 d.

77 Zur Armhaltung vgl. oben und Weege 1926, 46. Kritisch gegenüber dieser von F. Weege aufgenommenen Deutung auch Cook 1940, 1008, der den Tanz von Alkman anführt, der nach Sparta kam und Gesänge für die Gymnopaidiai schrieb, bei denen sowohl Mädchen als auch Knaben mit „Thyreatic crowns" aus Palmenzweigen auf dem Kopf tanzten.

78 Herbig 1940, 73 f. Abb. 15 (Basisrelief Abb. 16. 17: Tänzerinnensäule aus Delphi, um 330 v. Chr.); vgl. auch Frel 1978/79, 75–82; Maaß 1993, 202 Abb. 89.

79 Herbig 1940, 68–79.

80 Herbig 1940, 68–70.

81 Zu ebendiesem Tanz als Kulttanz für Verstorbene, der auch von Epheben getanzt wird, vgl. Müller 1915, 82 f., der das Heroon von Trysa und das Grabmal in Kadyanda anführt (s. Borchhardt – Neumann 1968, 209–212).

82 Zu einem möglichen Kontext zwischen den Bes-Figuren und den Kalathiskostänzern, basierend auf dem Kopfschmuck und zusammenfassend für die Verbindung mit den Karyatiden vgl. Herbig 1940, 71–79 mit Abb. 10–17: „Sie sind also die ‚Karyatiden', deren Name dann in den der bekannten architektonischen Stützform überging, die *saltantes Lacaenae*, deren Darstellung durch Kallimachos Berühmtheit erlangt hat."

83 Demargne – Laroche 1974, 100 f. Taf. 55, 3. 5; Bruns-Özgan 1987, 68. 285 f. Taf. 13, 3. 4; Benda 1996, 102–107 Abb. 7.

84 Blümel 1931, 45 f. Nr. K 184. 185 Taf. 77; Prudhommeau 1965, 153. 232 Taf. 59 Abb. 444; 217. 255 Taf. 90 Abb. 684 (Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung, Inv. 1457; 5. Jh. v. Chr.).

85 Prudhommeau 1965, 33. 658 Taf. 3 Abb. 29 (hellenistisch).

86 Vgl. auch eine hellenistische Terrakottafigur in Paris, Musée du Louvre, mit zwei hochgestreckten Armen und eine Figurengruppe im Museum von Delphi mit drei Figuren, die jeweils einen Arm hochhalten, den anderen senken: Prudhommeau 1965, 255 Taf. 109 Abb. 801. 802.

Arm ist an der Seite angewinkelt[87]. Der stets etwa nach oben gerichtete Kopf und der der Handfläche folgende Blick suggerieren einen verklärten, völlig dem Tanz hingegebenen Zustand der Figur in einem rituellen Kontext. Zu den Klängen eines Diaulos tanzen zwei Mädchen auf einer Hydria in Neapel den Kalathiskostanz[88]. Eine steht auf der Halbspitze, den linken Arm schräg vorgestreckt, die Handfläche geöffnet und nach außen gedreht, den anderen Arm in die Hüfte gestützt. Ihr Blick folgt dem linken Arm und ist etwas nach oben gerichtet. Die andere Figur beugt das linke Knie und streckt den rechten Arm nach oben, den linken stemmt sie in die Hüfte. Beide Mädchen tragen einen kurzen Chiton und einen flachen Kalathos. Diese Hydria wird von A. B. Cook als frühestes Beispiel für die Darstellung eines Kalathiskostanzes in der Vasenmalerei genannt und in die Zeit um 450–440 v. Chr. datiert[89]. Auf dem sog. Karneia-Krater in Tarent sind männliche und weibliche Kalathiskostänzer in unterschiedlicher Aktion gezeigt[90]: In Vorbereitung auf den Tanz wie der Jüngling, der seinen Kalathiskos in den Händen hält, in hüpfender Weise tanzend mit einem vorgestreckten und einem gebeugt hochgehaltenen Arm, sich auf der Halbspitze drehend mit angewinkelten Armen und stehend, einen Arm zum Kopf geführt und den anderen in die Hüfte gestemmt. Hier sind also Kalathiskostänzer beiden Geschlechts gezeigt. Eine Drehbewegung des Mädchens, das von je einem Kalathiskostänzer in Schrittbewegung mit einem erhobenen Arm flankiert wird, zeigt ein Kelchkrater in Syrakus[91]. Die Jünglinge sind nackt, das Mädchen ist mit einem kurzen Chiton bekleidet. Ausschließlich Jünglinge mit Kalathiskos tanzen auf einem Glockenkrater aus Ruvo, begleitet von einem Auleten[92]. Die insgesamt fünf Tänzer sind nackt und in schreitender, hüpfender und auf der Halbspitze drehender Bewegung gezeigt. Die Arme sind jeweils angehoben, gebeugt oder vorgestreckt. Anmutig und grazil wirken die Tänzerinnen auf zwei Reliefplatten in Berlin, jede tanzt für sich in den für den Kalathiskostanz typischen Bewegungen. Der Blick folgt bei beiden der vor den Körper gehaltenen Hand[93].

Kalathiskostänzer sind auch auf Münzbildern nachweisbar, wie etwa auf Silberstateren aus Abdera, auf denen die Tänzerinnen in der charakteristischen Haltung, auf der Halbspitze mit erhoben angewinkelten Arm und geöffneter Handfläche, mit Kalathos und schwingendem kurzen Chitonrock dargestellt sind[94]. Und letztlich kann vermutlich auch das durch Plinius, nat. hist 34, 92, überlieferte Gemälde des Kallimachos aus dem ausgehenden 5. Jh. v. Chr., auf dem die *saltantes Lacaenae* zu sehen waren, indirekt als Vorbild für die Tanzfiguren angeführt werden[95].

Die gelisteten Denkmäler beweisen einmal mehr, dass zur Visualisierung von Kalathiskostänzern eine traditionelle Ikonographie existierte, an der sich auch die Bildhauer der Tänzerfiguren auf den Leibungssteinen des Heroon-Tores orientiert haben.

IV.1.4. ÄGYPTISCHE BES-FIGUREN BEWACHEN DEN VERSTORBENEN, I 693 (TAF. 25,1)

Auf dem Türsturz sind insgesamt acht Bes-Figuren in einem Ensemble dargestellt, fünf davon sitzen und musizieren, zwei sind tanzend und eine frontal stehend mit gebeugten Knien und den Händen auf den Oberschenkeln gezeigt. Sieben Darstellungen der zwergenhaften ägyptischen Gottheit sind also mit Musik und Tanz verbunden, nur eine zeigt den Gott in der sonst am häufigsten vorkommenden Weise, nämlich frontal stehend, in apotropäischer Funktion (Taf. 25, 1). Jedenfalls entspricht diese Figur nicht dem für den tanzenden Bes üblichen Schema, wo er hüpfend und mit erhobenen Händen gezeigt ist[96], sondern fällt im Zusammenhang mit den anderen Bes-Figuren aus dem Rahmen. Weshalb der Bildhauer für diese eine Figur die „herkömmliche“ Ikonographie des Bes in seiner apotropäischen Funktion ausgewählt hat, ist kaum erklärbar, denn sie durchbricht die Thematik des Tanzes und der Musik auf dem Türsturz. Möchte man hingegen

87 P. Chatzidakis in: Andrikou 2003, 284 Kat. 153 (Reliefmatrize aus Ton, aus einer antiken Werkstatt auf Delos: Delos, Archäologisches Museum, Inv. B 6784; Anfang 1. Jh. v. Chr.). Für Auskünfte dazu danke ich H. R. Goette.

88 Schäfer 1997a, 77 f. 111 Kat. VI 4c Taf. 42, 2 und 43, 2 (attisch rf. Hydria des Polygnot: Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 3232; um 430 v. Chr.). Zum Aulos s. DNP VIII (2000) 547–551 s. v. Musikinstrumente V. B. 1. Griechenland, Blasinstrumente: Rohrblattinstrumente (F. Zaminer).

89 Cook 1940, 995 f. Abb. 805, deutet die Kniebeuge der linken Tänzerin sowie die abgenommenen Instrumente der Figur links der Tänzerin als Zeichen für das Ende des Tanzes.

90 Cook 1940, 996 f. Taf. 71, 1–3 (apulisch rf. Volutenkrater, aus Ceglie/Bari: Tarent, Museo Archeologico; um 450–400 v. Chr.).

91 Cook 1940, 997 (italisch rf. Kelchkrater, aus Scoglitti: Syrakus, Archäologisches Museum, Inv. 14626; um 430–400 v. Chr.); vgl. auch einen Krater in Leiden, ebenda 907 f. Abb. 807 (italisch rf. Glockenkrater: Leiden, Rijksmuseum van Oudheden; um 450–400 v. Chr.). Vgl. auch Müller 1915, 83 mit Anm. 3 Taf. VI, der in den Tanzenden wohl irrtümlich drei Epheben anstelle von einem Mädchen in der Mitte und zwei flankierenden Jünglingen sieht.

92 Cook 1940, 998 f. Abb. 808. 809 (italisch rf. Glockenkrater, aus Ruvo: London, South Kensington Museum; 4. Jh. v. Chr.).

93 Cook 1940, 1003–1006 mit Abb. 815. 816.

94 Cook 1940, 1002 f. (mit Literatur) Abb. 813. 814. Der Autor führt weitere Beispiele für die Darstellung von Kalathiskostänzern auf verschiedenen Denkmälergattungen an, ebenda 1003–1015.

95 s. dazu Cook 1940, 1008 f.

96 Tran Tam Tinh 1986, 99 Nr. 8–29 Taf. 75–78. Zum tanzenden und musizierenden Bes s. Redford 2001 (1), 179–181 s. v. Bes (M. Malaise): „Bes has been linked with Egypt's far South, not because of a Nubian origin but because of his role in the myth of the distant goddess, in which his dancing and music must convince the rebellious divinity to return to Egypt.“ Dasen 1993, 55–83, bes. 77–80: „Music and dancing are the main occupations of Bes from the New Kingdom on.“ Zur Verbindung des Bes mit der Göttin Hathor auch in griechisch-römischer Zeit s. ebenda 55–83 und passim. Zum Ursprung der Bes-Figuren s. auch Romano 1980, 39–56; Romano 1989. Zur apotropäischen Funktion des Bes vgl. auch Altenmüller 1965, 36–43. 152–156. Vgl. auch Benda 1996, 97. Vgl. auch J. Eggler, in IDD s. v. Bes.

97 Zur Ikonographie des Bes, dem Aussehen, den Attributen und dem Figurentypus in Ägypten s. Romano 1989, 55–57. 116–122. 165–169. 208–211; Redford 2001 (1), 179–181 s. v. Bes (M. Malaise); Shaw – Nicholson 2008, 59 f. s. v. Bes. Eggler a. Zum Bes in der griechisch-hellenistischen und römischen Kunst vgl. Tran Tam Tinh 1986, 98–108. Die Gliederung der Darstellungen in diesem Artikel richtet sich nach monumentalen Denkmälern, dann nach solchen mit mehreren Bes-Figuren und nach Einzeldarstellungen auf unterschiedlichen Denkmälern, die wiederum ikonographisch unterteilt sind. Zum musizierenden oder tanzenden Bes ebenda 102 f. Nr. 44–55 und Anderson 1995, 2555–2568, bes. 2557–2562, wobei der Autor auch die Instrumente hervorhebt, die beim Bankett gespielt wurden und ebenso die Tanzvorführungen begleiteten. Zu Bes-Figuren in Phönizien und Zypern s. Hermary 1986a.

gerade in dieser einen Figur den Bes als Beschützer des Bereiches der Totenruhe und als Warnung sehen, dass trotz ausgelassenen Tanzes und Musik diese Gottheit hier in ihrer apotropäischen Funktion auftritt, so kommt dieser Figur eine hervorragende Stellung und Bedeutung auf dem Relief zu.

Die Ikonographie des ägyptischen Bes ist mannigfaltig, basiert aber immer auf einer Gestalt von zwergenhafter Größe, dickbauchig mit löwenähnlichem Kopf, breitem Gesicht mit Bart und einem Schwanz. Meist ist die Zunge herausgestreckt, in vielen Fällen trägt der Gott eine Federkrone auf dem Kopf[97]. Soweit das der schlechte Erhaltungszustand der Oberfläche erkennen lässt, sind die Figuren auf dem Türsturz von gedrungener Statur, dickbauchig, mit breitem Kopf und vermutlich auch Bart sowie mit einem dem Kalathos gleichenden Kopfschmuck gezeigt. Möglicherweise waren darauf Federn gemalt, denn die gängige Kopfbedeckung dieses Gottes ist die Federkrone, die oft die Form eines ausladenden Kalathos aufweist[98]. Der Schwanz des zwergenhaften Gottes zeichnet sich auf dem Relief nicht ab; er ist entweder verwittert, war durch Malerei wiedergegeben oder gar nicht vorhanden. Fig. 1 und 3 tanzen, Fig. 2, 4, 5, 7 und 8 musizieren, während Fig. 6 in abschreckender Körperhaltung zwischen den aufspielenden Bes-Figuren steht. Eindeutig sind die Instrumente der Fig. 4, 5 und 8 als Harfe, Tamburin[99] und Doppelaulos erkennbar. Das Instrument der Fig. 4 könnte eine Harfe oder eher eine Lyra sein[100]. Im Relief zeichnet sich ein nahezu rechteckiger Klangkörper ab, von dessen Seiten Stege hochführen. Am Ende der Stege lässt sich möglicherweise eine Querstrebe ausmachen. Die Figur hält die rechte Hand am Klangkörper, die linke vermutlich an den Saiten. Vor allem wegen der länglichen Form dieses Instruments wäre eine Harfe weniger wahrscheinlich und die Deutung als Lyra zu bevorzugen. Unscharf zeichnen sich die Instrumente der Fig. 2 und 7 ab (Taf. 25, 1). Fig. 2 sitzt im Profil und hält ein Instrument vor dem Körper. Von der linken Hand führt eine gratig lineare Erhebung zum Kinn. Ob es sich um einen Doppelaulos oder um ein einfaches Blasinstrument handelt, lässt sich nicht mehr feststellen, da die Oberfläche des Steins an dieser Stelle sehr verwittert ist[101]. Bei Fig. 7 lässt sich die Kontur eines Zupfinstruments ausnehmen, an dem oben ein breiter Steg absteht. Möglich wäre eine Laute oder eine Mandoline. In Ägypten und im Vorderen Orient ist die Form einer Laute mit kleinem bauchigen Klangkörper und langem Hals bekannt[102]. Aus griechisch-römischer Zeit führt Tran Tam Tinh zwei Bronzefigürchen des Bes in Ägypten an, die den Gott Laute spielend zeigen[103]. Er hält das Instrument waagerecht an seinem Körper und zupft die Saiten mit der rechten Hand.

Auf ägyptischen Denkmälern musiziert Bes meist mit dem Doppelaulos, dem Tamburin, der Harfe oder der Leier, auf Darstellungen aus griechisch-römischer Zeit spielt er auch ein Zupfinstrument, das die Form einer Laute hat[104]. Der Bes im pharaonischen Ägypten musiziert ausschließlich auf den Doppelaulos und dem Tamburin, und zwar stehend[105]. Der sitzende Bes ist offenbar ein Typus, der im Neuen Reich – mit einer bekannten Ausnahme – nicht zur Darstellung kam und erst im griechisch-römischen Westen ausgeformt wurde. Die Figuren auf dem Türsturz des Heroons zählen dabei zu den frühen Bildern sitzender Bes-Figuren.

Die Auswahl der Musikinstrumente (Doppelaulos, Tamburin, Lyra, aber auch Trompete/Salpinx) auf dem Türsturz entspricht nicht ausschließlich den Instrumenten, die Bes im Alten Ägypten zugeordnet sind (Doppelaulos und Tamburin[106]), sehr wohl aber jenen Instrumenten, die in der Antike gebräuchlich waren, wobei die Laute, die für Fig. 7 vermutet wird, in Griechenland nicht vor dem Hellenismus bekannt bzw. zur Darstellung gekommen ist.

Der ägyptische Gott Bes gehört zu den benignen Figuren und hat chthonischen Charakter: In der Vorstellung der Ägypter bewacht er unter anderem das Tor zur Unterwelt[107] und ebenso den Verstorbenen im Jenseits[108]. Eine andere Aufgabe des Gottes ist die

98 Vgl. dazu Tran Tam Tinh 1986, Taf. 74–102.

99 Das Tamburin wird mit den Feierlichkeiten anlässlich einer Geburt in Verbindung gebracht: Dasen 1993, 78: „The tambourine, in particular, is an instrument commonly associated with the celebration of birth from the New Kingdom on. On a mythical level, the performance of Bes may have evoked that of baboons greeting the daily birth of the sun-god.' Vgl. ebenda 58. 77 f. Taf. 4, 1 (Faience-Figur des Bes: New York, Brooklyn Museum, Inv. 16.426; 18. Dynastie, Amenophis). Daressy 1906, 186, Nr. 38725 und 38726 Taf. 40 (Bronzestatuetten des Lyra und/oder Harfe spielenden Bes: Kairo, Museum); 188 Nr. 38733 Taf. 41 (Statuette des Laute oder Mandoline spielenden Bes, emailliert: Kairo, Museum).

100 Benda 1996, 97 vermutet eine Sambyke, die syrische Form der Harfe; s. auch Benndorf – Niemann 1889, 58: „… und spielt mit beiden Händen auf einem langen rechteckigen Saiteninstrument, das sie von Brust und Oberschenkel aus schräg aufwärts hält."; zu den Formen der Lyra allg. s. DNP VIII (2000) 536–552 s. v. Musikinstrumente I–V (K. Volk – E. Hickmann – H. Seidel – F. Zaminer) und speziell in Ägypten s. Redford 2001 (2) 450–452 s. v. Music (B. Lawergen); Manniche 1991, 57 f. Abb. 32; 117–119 Abb. 71 (Harfe spielender Bes vom Tempel in Philae, ptolemäisch); Abb. 72: Manniche weist auf den Kontext des musizierenden Bes zu Leben, Tod und Wiedergeburt hin. Zu Originalfunden von Instrumenten s. Hickmann 1949, 111 Taf. 80 (Tamburin); 122–125 Taf. 84 (Oboe); 143–145 Taf. 87–90 (Trompete/Salpinx); 153–157 Taf. 93–95 (Lyra); 159–162 Taf. 97–100 (Laute); 164–176 Taf. 103–105 (Harfe).

101 Ein Blasinstrument in der Form einer Salpinx ist in Ägypten bekannt, nicht aber im Vorderen Orient: DNP VIII (2000) 536–552 s. v. Musikinstrumente (K. Volk – E. Hickmann – H. Seidel – F. Zaminer); zur doppelten Oboe, ebenfalls ein Instrument des Bes, s. Manniche 1975, 20–31. Es ist ziemlich wahrscheinlich, dass die immer doppelt gespielte Oboe auf ägyptischen Denkmälern mit dem (Doppel-)Aulos auf griechisch-römischen Denkmälern gleichzusetzen ist, wie anhand der Darstellungen deutlich wird: ebenda 18. 26–31 mit Abb. 10. 15. 21.

102 Zu den Lauten in Ägypten und dem Vorderen Orient s. DNP VIII (2000) 536–542 s. v. Musikinstrumente I–III (K. Volk – E. Hickmann); zu Zupfinstrumenten in Ägypten, die im Neuen Reich verstärkt auftreten und aus dem Vorderen Orient kommen s. Redford 2001 (2) 450–454 s. v. Music (B. Lawergren): „During the New Kingdom, lutes … also arrived in Egypt from the Near East, where they had gained popularity in the beginning of the second millenium BCE. They were widely adopted in Egypt, but their popularity was quenched when the country became part of the Hellenistic world. In Greece, lutes had not been used before the third century BCE, and they remained rare long after that date." Zum Laute spielenden Bes s. auch Manniche 1991, 80 f. mit Abb. 19. 22. 25. 26.

103 Tran Tam Tinh 1986, 103 Nr. 55a. b Taf. 81 (Bronzestatuette: Kairo, Ägyptisches Museum, Inv. CG 38733 und CG 38733).

104 Tran Tam Tinh 1986, 103 Nr. 53–55 Taf. 81.

105 Romano 1989. Manniche 1991, 65 und 77 betont, dass die Harfe für Bes nur auf Denkmälern aus ptolemäischer und römischer Zeit zu finden ist, gleich der Laute, die er auf einer Statuette griechisch-römischer Zeit spielt. Manniche 1975, 80 f. hebt die Vielseitigkeit des musizierenden Bes hervor: „… and Bes who is able to play almost any sort of instrument also plays the lute."

Protektion von Ehepaaren und deren Kindern, denen er Glück und Reichtum bringt. In diesem Zusammenhang ist er auch Beschützer der Geburten und daher oft in Geburtshäusern in apotropäischer Funktion dargestellt[109]. Als Musizierender mit Harfe oder Tamburin und als Tanzender kommt seine Facette als freundlicher und freudebringender Gott zum Ausdruck[110].

Auf Objekten aus der Zeit des Neuen Reiches begegnet der musizierende Bes einige Male, mit einem Tamburin ist er meist im Profil gehend oder stehend, nicht aber sitzend gezeigt[111]. Aulos spielend ist Bes selten dargestellt, dann aber mit Doppelaulos[112]. Tanzende Bes-Figuren sind bisweilen mit musizierenden kombiniert[113]. Eine Darstellung auf dem Türsturz zeigt den Bes frontal stehend, die Hände an den Hüften oder auf den Oberschenkeln liegend oder vor den Schritt haltend – ein Typus, der bei Bes-Figuren am häufigsten anzutreffen ist[114].

Etwa seit dem 15. Jh. v. Chr. ist der zwergenhafte Bes in Ägypten bekannt und taucht in Griechenland, Zypern und Etrurien etwa im 8./7. Jh. v. Chr. auf. Darstellungen als musizierender Gott sind eher selten, öfter ist Bes tanzend gezeigt[115]. Eine Verbindung zwischen Ägypten und Kleinasien basiert vor allem auf dem Söldnerwesen, denn ionische und karische Söldner dienten in Ägypten als Hopliten im Heer der 26. Dynastie unter Psammetich, wie Herodot (Hdt. 2, 152) überliefert[116]. Die Vermutung liegt also nahe, dass, wenn auch viele der Söldner nach ihrem Dienst in Ägypten geblieben und verstorben, doch einige wieder in die Heimat zurückgekommen sind. Einflüsse und Erfahrungen werden an den Grenzen zu Lykien nicht Halt gemacht haben, obwohl es verwunderlich ist, dass außer am Türsturz des Heroons nicht mehr Zeugnisse in Lykien erhalten bzw. vorhanden sind[117]. Zahlreiche ägyptische Votive, vermutlich Weihgaben von zurückgekehrten Griechen, wurden im Heraion von Samos gefunden, darunter auch Bes-Figuren. Diese Weihgaben konzentrieren sich auf einen relativ kurzen Zeitraum und nehmen in der ersten Hälfte des 6. Jhs. radikal ab[118]. Der derzeitige Wissensstand lässt keine konkrete Erklärung für die Darstellung von Bes-Figuren in Lykien zu. So muss man sich im Augenblick damit begnügen, die Auswahl dieses Motivs auf dem Türsturz dem Grabinhaber zuzuschreiben, der damit sein Interesse an der fremdländischen Gottheit bekundet und gleichermaßen seine Kenntnis der ägyptisch-phönizischen Götterwelt unter Beweis stellt. Eine andere, allerdings über das Spekulative derzeit nicht hinausgehende Erklärung wären karische, ionische oder griechische Bildhauer, die dieses Motiv des zwergenhaften Gottes nach Lykien gebracht und für die Illustration des Türsturzes vorgeschlagen haben. Allerdings muss man von regen Kontakten zwischen Griechenland, dem Süden Kleinasiens und Phönizien respektive Ägypten ausgehen, welcher Art auch immer diese gewesen sein mögen, über den Handel allgemein, über Persien oder Zypern[119]. Umso bedauerlicher ist die fehlende Evidenz auf lykischem Boden. Der Lykische Sarkophag aus der Königsnekropole in Sidon zeugt jedenfalls von der Kenntnis der für Lykien so charakteristischen Sarkophagformen mit spitz zulaufendem Giebeldach[120]. Die unausgewogene Proportion zwischen dem Sarkophagkasten und dem Giebeldach sowie zwischen den Figuren der Schmalseiten ist evident und weist weniger auf unterschiedliche Entstehungszeiten als auf eine stärkere Gewichtung der Mischwesen in den Giebeln. In jedem Fall aber scheint sich der Entwurf bezüglich des Aufbaus und des Verhältnisses zwischen Kasten und Deckel, die – ohne Firstbalken – meist weniger hoch sind und spitzer nach oben zulaufen, an den lykischen Vorbildern lediglich orientiert zu haben[121].

V. Wilson hat die Bes-Figuren anhand des Fundmaterials aus Zypern untersucht und charakterisiert diesen zwergenhaften Gott auf folgende Weise: „The Egyptians make ‚Bes‘ an important figure with an apotropaic function, who acts as patron of music and dancing and as a guardian of many people including mothers, Horus and warriors, and he becomes assimilated with other gods. … The representations in general have no

106 Manniche 1975, 4 f. verweist auf das runde Tamburin als „weibliches“ Instrument, das – gespielt von Anubis und Bes – auf deren Verbindung zur Welt der Frauen anspielt; zum Tamburin des Bes auf Denkmälern des Alten Ägypten ebenda 2–6.

107 Zu den Bes-Figuren auf dem Türsturz allg. s. Krall 1889, 72–96, zum musizierenden Bes ebenda 81 mit Abb. 65–69; Eichler 1950, 9 f.; Wilson 1975, 93; Tran Tam Tinh 1986, 99 Nr. 7 Taf. 74; Romano 1989, 8 f.; zum Bes allg. vgl. Lurker 1980, 32 f.: „Bes was supposed to ward off evil spirits“; Hart 2005, 49 f.; Tran Tam Tinh 1986, 98–108; Hermary 1986a, 108–112; Wilson 1975, 77–103. Zu den unterschiedlichen Funktionen des Bes als Bewacher der Geburten, der Kinder, des Schlafes, der Kriegsführung, der Toten und der Feste vgl. auch Dasen 1993, 67–80.

108 Dasen 1993, 64: “… he [i. e. Bes] waves a knife before the deceased who invokes a lion … in order to stop his heart from being taken away. … he is an underworld doorkeeper”; S. 141: „… like Bes, … attended there birth of the deceased in afterlife.“ Zur Konnotation des Bes mit dem Tod s. ebenda 77: “The role of Bes was mainly to protect the body of the deceased, just as he regarded the body of the living.” Amulette oder Schmuckstücke mit Bes-Figuren wurden den Toten vermutlich aus diesem Grund mitgegeben. Vgl. auch die Ausführungen zum Bes von A. Stylianou im Rahmen der Studie zum Sarkophag von Amathus: Stylianou 2007, 128–145. Vgl. auch Stucky 1993b, 21, der auf die Präsenz des Bes in seiner apotropäischen Funktion in Phönizien und auf Zypern seit dem 1. Jt. weist.

109 Vgl. etwa Tran Tam Tinh 1986, 99 Nr. 1–3. 5; Krall 1889, 79–81 mit Abb. 58. U. Mandel betont vor allem die Schutzfunktion des Bes für die männliche Nachkommenschaft: Beck u. a. 2005, 527.

110 Tran Tam Tinh 1986, 98: „… il est le dieu de la danse, de la toilette, des forces fécondes, de la santé, de la magie.“

111 Romano 1989, 208. 770–771 Kat. 267, führt nur ein Beispiel eines sitzenden Bes in Ägypten an. Vor allem im Neuen Reich, besonders in der Amarna-Zeit taucht der Typus des Aulos spielenden oder Tamburin schlagenden Bes auf: Romano 1989, 70. 77. 103. Häufig ist der musizierende Bes als Amulett, Terrakotta oder auf einer Wandmalerei dargestellt: z. B. Romano 1989, 217–219 Kat. 69A; 255–257 Kat. 81 (mit tanzendem Bes); 288–291 Kat. 90 (mit tanzendem Bes); 312 f. Kat. 100 (mit tanzendem Bes); 316 f. Kat. 102 (mit tanzendem Bes); 320–325 Kat. 104–106; 330 f. Kat. 109; 420–422 Kat. 142; 474 f. Kat. 163.

112 Als Verzierung eines Möbelfußes oder auf einer Vase: Romano 1989, 509–511 Kat. 176; 562–564 Kat. 194B (gemeinsam mit einem Tamburin spielenden und einem tanzenden Bes).

113 z. B. Romano 1989, 255–257 Kat. 81; 288–291 Kat. 90; 312 f. Kat. 100; 316 f. Kat. 102; 509–511 Kat. 176; 562–564 Kat. 194B (gemeinsam mit einem Tamburin und einem Aulos spielenden Bes).

114 Vgl. etwa Romano 1989, 41. 64 f. 278–280 Kat. 88.

115 Tran Tam Tinh 1986, 98. Der musizierende Bes war besonders im Neuen Reich beliebt. Aus dieser Epoche stammen auch die meisten Darstellungen des Bes mit Musikinstrumenten in Ägypten: vgl. Wilson 1975, 80 mit Anm. 22 und Tran Tam Tinh 1986, 102 f. II. C Nr. 44–52 (tanzend); II. D Nr. 53–55 (musizierend).

116 Hdt. 2, 154 berichtet außerdem, dass Ionier und Karer in Ägypten Land besiedelten und ein reger Informationsfluss nach Griechenland bestand: „Mit diesen ionischen

deep significance but if Cypriot ‚Bes' has any function it is simply apotropaic."[122]. Es ist also zunehmen, dass die Bes-Figuren auf dem Türsturz in apotropäischer Funktion dargestellt sind[123]. Dass vor allem musizierende und tanzende Motive ausgewählt wurden, mag mit der Vorstellung von einem ewigen fröhlichen Dasein im Jenseits und Diesseits zusammenhängen. Die Bes-Figuren sind in diesem Zusammenhang nicht nur apotropäisch aufzufassen, sondern unterstützen die Tänzerfiguren an den Leibungssteinen (s. u.). Ihre Funktion am Türsturz ist somit vermutlich zum einen – in Verbindung mit den Kalathiskostänzern – die der freudig zu Ehren eines Verstorbenen Musizierenden und zum anderen die der Bewachung und des Beschützens der Verstorbenen.
Die acht Bes-Figuren wurden, und das ist aufgrund der Ikonographie der gnomenhaften Figuren nicht nachvollziehbar – auch als die acht phönizischen Kabiren gedeutet und so mit den Tänzerfiguren an den Leibungssteinen in Verbindung gebracht[124]. Gegen einen Zusammenhang des ägyptischen Bes mit den Kabiren, deren Ursprung vermutlich in Phrygien liegt, spricht sich V. Wilson aus[125].

ZUR KOMPOSITION

Die insgesamt acht Bes-Figuren sind auf dem Türsturz unregelmäßig verteilt, sodass es den Anschein hat, sie wären ursprünglich nicht in dieser Anordnung entworfen worden. Außerdem sind fünf sitzende und drei stehende Figuren ohne Rhythmus aneinandergefügt – eine Komposition, die für einen autonomen Fries mit einzelnen Figuren völlig ungewöhnlich ist. Die stehenden Fig. 1 und 3 wirken wie zwischen die sitzenden hineingepresst und könnten erst später eingefügt worden sein, als man bemerkte, dass die Abstände relativ breit waren. Dass dann eben nur noch schmale stehende Figuren eingeschoben werden konnten, ist nachvollziehbar. Der Rhythmus der sitzenden Bes-Figuren ist regelmäßig, nur zwischen dem ersten und dritten Sitzenden (Fig. 2 und 4) besteht ein größerer Abstand, der vielleicht auf den antiken Bildhauer störend gewirkt haben könnte. Bes-Figuren, die in Ensembles auf Friesen nebeneinander gereiht dargestellt sind, finden sich in Ägypten schon in der Zeit der 18. Dynastie, beispielsweise an den Außenseiten der Armlehnen eines Stuhls, der im Grab von Yuaa und Thuiu gefunden wurde[126]. Jeweils drei Bes-Figuren sind nebeneinander zu sehen, zwei schlagen das Tamburin, einer schwingt in jeder Hand ein Schwert. Auf der rechten Seite sind zwei Tamburin-Schläger zu sehen, die die nilpferdköpfige Thoueris flankieren[127]. Die Figuren mit Tamburin sind in Bewegung und führen offenbar einen Tanz aus. In späterer Zeit finden sich Bes-Figuren außerdem auf dem Fries des Geburtshauses (Mammisi) des Tempels in Edfu (2. Jh. v. Chr.) oder auf dem Türsturz zur „salle des offrandes" des Mammisi im Hathor-Tempel in Dendera[128]. Musizierende und tanzende Bes-Figuren sind am Tempel der Hathor in Philae (3.–1. Jh. v. Chr.) zu sehen[129].

DEUTUNG

Der Gott Bes könnte aber auch über Zypern den Weg nach Lykien gefunden haben, denn er taucht dort mehrfach auf, etwa in vierfacher Anordnung auf der Schmalseite des Sarkophags aus Amathus[130]. Bes spielte auch in der Welt der Perser eine Rolle, wie ein Zylinder in London beweist, auf dem die ägyptische Gottheit frontal zwischen zwei Persern positioniert ist, die die Flügelsonne stützen[131] und eine Halskette, die ein Plättchen mit dem Beskopf schmückt[132]. Wir verfügen über zahlreiche Informationen zum kulturellen Austausch und zu Kontakten zwischen Kleinasien und Ägypten, der Levante und dem Orient[133], sodass man generell davon auszugehen hat, dass der Bes auch in Lykien bekannt war, allerdings nicht in das ikonographische Repertoire der lykischen Bilderwelt aufgenommen wurde. Die Darstellungen des Bes auf dem Türsturz des Heroons bleiben bislang in Lykien singulär. Sehr wohl wurden aber Bes-Figuren und -Figurinen in Kleinasien gefunden, etwa in Milet[134].

und karischen Kolonisten standen natürlich die Hellenen im Verkehr, und daher sind wir über alles, was seit der Zeit des Psammetichos in Ägypten geschehen ist, so gut unterrichtet." Vgl. Höckmann – Vittmann 2005, 97–103; Kammerzell 2001, 233–255; zur Verbindung zwischen Karien und Lykien vgl. Vittmann 2003, 155. 174–179, deren Sprache dem indogermanischen Sprachkreis und beide dem altanatolischen Sprachzweig zuzuordnen sind.

117 s. auch Vittmann 2003; Kammerzell 1993, bes. 109–118. 163–176: Die Präsenz der Karer in Ägypten wird in einem Zeitraum von etwa 664 v. Chr. bis zur Mitte des 4. Jhs. v. Chr. angenommen; vgl. auch Hölbl 2005, 114–132; Venit 1988. Zusammenfassend zu den Handelskontakten vom Alten Ägypten zum Mittelmeerraum, bes. nach Zypern, Syrien, in die Ägäis und nach Anatolien, vgl. Bleiberg 1995, 1373–1399; van Dongen 2007, 13–49, bes. 27–38.

118 Höckmann – Vittmann 2005, 101 f. Zur Evidenz in griechischen Heiligtümern und in Samos vgl. Weitz 2005, 133–137, bes. 135 (Bes-Figuren).

119 Vgl. allgemein Vittmann 2003, 44–83, mit Hinweis auf ägyptische Kulte und Gottheiten in Phönizien (S. 81). Zu den Kontakten zwischen Ägypten und Griechenland s. ebenda 194–235. Verbindend könnte die Perserherrschaft gewesen sein, die in Lykien von 540–465 und von etwa 429–360 v. Chr. (s. auch Borchhardt 2000a, 73–140) und in Ägypten während der 27. Dynastie (letztes Viertel 6. Jh. bis Ende 5. Jh. v. Chr.) dauerte.

120 Zum Lykischen Sarkophag: Schmidt-Dounas 1985; Maaß 2004, 487–489 Abb. 469, datiert den Sarkophag um 400 v. Chr. und zieht einen historischen Zusammenhang mit der Seeschlacht von Knidos 396 v. Chr., in der die Sidonier auf Seiten der Perser gegen die Spartaner kämpften, in Erwägung. Somit ist davon auszugehen, dass griechische Bildhauer auf der Reise in die Levante auch die lykische Gräberwelt der Zeit um 400 bzw. des beginnenden 4. Jhs. v. Chr. kennengelernt und diese Form des Giebeldaches mitgebracht haben. Auch über eine Verbindung des Auftraggebers nach Lykien wurde in der Forschung reflektiert, doch ist die Beweisführung in diesem Fall kaum zu erbringen. Außerdem setzt die Datierung des sidonischen Sarkophags in das beginnende 4. Jh. v. Chr. noch frühere Vorbilder in Lykien voraus. Der Versuch von M.-Th. Langer-Karrenbock, den Lykischen Sarkophag dem Grabinhaber des Nereidenmonuments von Xanthos zuzuschreiben, und die Annahme, dass dieser dann als Raubgut nach Sidon abtransportiert wurde, lässt sich nicht verifizieren, zumal die vorgegebene Größe des Sarkophags voraussetzt, dass die Grabkammer in Sidon nach dem Erwerb des Sarkophags errichtet wurde (Langer-Karrenbock 2000, 197–201). Dieser Theorie, den Lykischen Sarkophag als „lykisches" Kunstwerk zu verstehen, begegnet Borchhardt 2004b, 29–58, bes. 42 f., zu Recht skeptisch. Dass der Lykische Sarkophag als Arbeit eines griechischen Bildhauers zu werten ist, der vielleicht auch in Lykien tätig war und sich stilistisch eng sowohl an bildhauerische Traditionen des Parthenonfrieses als auch des Nereidenmonuments lehnt, vermögen vergleichende Studien zu vermitteln. Unter welchen Voraussetzungen oder Umständen dieses Monument den Weg in die Königsnekropole von Sidon gefunden haben mag, bleibt jedoch weiterhin spekulativ und uns verborgen. Datiert man das Nereidenmonument um 400 v. Chr., so müsste der Sarkophag zu einem späteren Zeitpunkt als Beutegut nach Sidon gelangt sein.

Die Kalathiskostänzer und die Bes-Figuren, die ebenfalls eine kalathosförmige Kopfbedeckung tragen, könnten durchaus auf zwei Ebenen ganz bewusst miteinander im Zusammenhang stehen. Nicht über die Architektur an sich, sondern über den Kopfschmuck, der die tanzenden und musizierenden Figuren der Leibungssteine und des Türsturzes miteinander verbindet: Die Figuren sind als exotische Tänzer zu werten, die für den Verstorbenen tanzen. Einerseits verweisen sie auf ewiges Leben und kultische Feste, andererseits begleiten und beschützen sie den Verstorbenen, ja vielleicht auch dessen Nachkommen und Hinterbliebene, denn der Bes hat auch beschützende Funktion für Familien und Kinder[135]. Einen Transfer des ägyptisch-phönizischen Gottes Bes nach Lykien wird man sich über rege Kontakte zwischen der lykischen Region und Küste, deren Häfen auch wichtige Stationen für die Schifffahrt waren, und der Levante vorzustellen haben.

121 Dazu auch Schmidt-Dounas 1985, 53 f. 144. Vgl. etwa die Sarkophage aus Xanthos: Demargne – Laroche 1974, 46–60 Taf. 22 (Löwensarkophag, um 430–400 v. Chr.); 61–87 Taf. 25 (Pajawa-Sarkophag, um 370–350 v. Chr.); 88–96 Taf. 31 (Merehi-Sarkophag, um 430–400 v. Chr.); 97–103 Taf. 33 (sog. Tänzerinnen-Sarkophag, um 350 v. Chr.); Kolb 2008a, 59. 113 f. Abb. 171–173 (Sarkophag des Xudalijê, Sohn des Murãza, frühes 4. Jh. v. Chr.) und Jenkins 2006, 160–185.

122 Wilson 1975, 100.

123 Zu den Bes-Figuren auf dem Heroon vgl. Wilson 1975, 92 f., die die zwergenhaften Gottheiten mit den Satyrn vergleicht: „They are behaving like satyrs, dancing Greek dances and playing pipes and harps seating in a relaxed manner.“ Dieses Erscheinungsbild taucht in Ägypten erst spät auf, gehört also nicht zu den ursprünglichen ikonographischen Bildern des Bes in Ägypten und wird vermutlich eine spätere „Erfindung“ sein. Die Autorin verweist auch auf den Kalathos, den alle acht Bes-Figuren tragen. Zum Bes als „master of animals“ in der achämenidischen Kunst vgl. Wilson 1975, 92 f.

124 Cook 1940, 1000 f.: „The lintel above has a frieze of eight grotesque and Bes-like musicians wearing the same headdress: they have been taken to be the eight Phoinician Kabeiroi.“ Vgl. dazu Krall 1889, 89–95 und Benndorf – Niemann 1889, 95 f.: Benndorf sieht in den vier zwergenhaften männlichen und vier weiblichen Figuren auf den Schmalseiten des Sarkophags von Amathus phönikische Kabiren und möchte solche – vorbehaltlich des schlechten Erhaltungszustandes – auch für den Türsturz in Anspruch nehmen, wobei er in den drei linken Figuren und der äußerst rechten Figur sogar weibliche zu erkennen vermeint. Diese Verbindung hat man einerseits wegen der Achtzahl in Erwägung gezogen, andererseits beruft man sich auf eine Überlieferung Herodots (Hdt. 3, 37), der für die Kabiren eine zwergenhafte Gestalt überliefert und sie als Kinder des Hephaistos-Ptah bezeichnet.

125 Wilson 1975, 100.

126 Quibell 1908, 53 f. Kat. 51113 Taf. 41. 42. Die Verstorbenen waren die Eltern von Tiye, der Frau Amenhoteps III. (18. Dynastie, 14. Jh. v. Chr.), wobei für Yuaa – aufgrund seines Namens – eine nicht-ägyptische Herkunft angenommen wird.

127 Auch Thoueris beschützt die Toten und ist Schutzgöttin der Schwangeren und der Geburten. In diesen Funktionen ist sie auch Partnerin des Bes.

128 Hermary 1986a, 99 Nr. 1 (Mammisi in Edfu, 2. Jh. v. Chr.); Nr. 2 (Mammisi in Dendera).

129 Hermary 1986a, 99 Nr. 4 (Hathor-Tempel, Philae).

130 Stylianou 2007, 127 f. 145–149 Taf. 13; um 510–490 v. Chr.

131 Boardman 2003, 196 Abb. 5, 17; Merrillees 2005, 74 (Siegel aus Karneol: London, British Museum, Inv. 89133; 6.–4. Jh. v. Chr.).

132 Boardman 2003, 232 f. mit Anm. 472, Abb. 5, 77 (New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 65.169; 6./5. Jh. v. Chr.). Solche Funde könnten auf ägyptische Goldschmiede zurückgehen, die im Achämenidenreich tätig waren.

133 s. dazu auch die Betrachtungen von Stucky 1993a, I, 261–268; Stylianou 2007, 128–139. 175–185.

134 Vgl. etwa Hölbl 1999, 345–371, bes. 356 Abb. 14. 15 (7. Jh. v. Chr.). Ob es sich bei den ebenfalls im Tempel der Aphrodite gefundenen hockenden Aulosspieler-Figürchen auch um Bes-Figuren handelt, ist unsicher: Hölbl 1999, 361 mit Abb. 21 reiht es nicht zu den Bes-Figuren.

135 s. Manniche 1991, 57 f. 117–119.

IV.2. DIE FRIESE – MYTHENBILDER UND LEBENSBILDER (TAF. 4–11; 27–168; 197–206)[1]

Die Untesuchung der Friese erfolgt nach Friesthemen und Friesreihen wobei die Platten der Friesreihen von links nach rechts behandelt werden und die Figuren und Motive nach ikonographischen und typologischen Kriterien soweit wie möglich besprochen werden. Dabei kommt es im Kontext vereinzelt zu Überschneidungen bezüglich kompositioneller oder stilistischer Aspekte, die im Kap. IV.4. besprochen werden.

IV.2.1. AMAZONOMACHIE, MYTHISCHE FEINDWELT I 1, I 516–I 517 (TAF. 27–32; 197, 1–198, 1)

Südwand, außen, links vom Tor; obere Friesreihe

Der Amazonenfries der Südseite besteht heute noch aus zwei Reliefplatten. Die erste Platte links, auf der vermutlich vier bis fünf Figuren dargestellt waren, ist nicht mehr vorhanden[2]. Von den insgesamt zehn Amazonen kämpfen drei zu Pferd, die anderen sind Fußkämpferinnen. Die Griechen sind sechs an der Zahl, sie kämpfen alle zu Fuß und sind unterschiedlich gerüstet. Der Fries zeigt keine Schlüsselszene, keine zentrale Figur oder hervorgehobene Figurengruppe, zu der die Kampfhandlungen aufgebaut sind. Deutlich ist allerdings die Überlegenheit der Amazonen auf der rechten Platte. Die meisten Figuren folgen einem gängigen und bekannten ikonographischen und typologischen Repertoire, das sowohl aus der Vasenmalerei des 5. Jhs. v. Chr. als auch von tektonischen Friesen aus dieser Zeit bekannt ist, und es sind in diesen Kampfszenen nur vereinzelt neue Typen erkennbar. Hinzu kommt besonders in der Kleidung und Rüstung der Griechen ein lokaler Aspekt (s. u.). Vor allem in den Friesen mit Amazonomachie und Kentauromachie lässt sich das Phänomen der Rezeption von griechischen Mythen festmachen. S. Muth betont, dass sich bei kollektiven Kampfhandlungen zwischen Griechen und Amazonen kein Mythos im Sinne von Einzelszenen erkennen lässt, an denen eine narrative Handlung nachvollziehbar wäre[3] (s. u. Kap. V. *Interpretation*).

I 516a. b (Taf. 27, 1. 2; 28, 1. 2)

Die erste Figur dieser Platte wendet sich im Ausfallschritt nach links, wohl einer Gegnerin auf der anschließenden, nicht erhaltenen Platte zu. Der Kämpfer ist einer von zwei Griechen (I 516, Fig. 1 und I 517, Fig. 8), die auf diesem Fries einen korinthischen Helm tragen. Die gesamte Figur hat keine typologische Entsprechung auf den anderen Friesen des Heroons, denn der rechte, etwas vorgestreckte Arm mit dem aufgestellten Schwert ist insofern ungewöhnlich, als durch diese Bewegung der Schwung des Hiebes gehemmt wird. Allerdings ist nicht bekannt, in welcher Position die gegnerische Figur auf der fehlenden Platte dargestellt war. Vielleicht stößt der Grieche mit dem Schwert bereits zu. Das macht Sinn, wenn die Gegnerin erhöht, also zu Pferd kämpft, da der Grieche das Schwert schräg nach oben führt. Eine andere Erklärung, wegen der geringen Breite der zu ergänzenden Platte, wäre eine größere Distanz des Griechen zu seiner Gegnerin.
Der Grieche auf einer Halsamphora aus Suessula[4] nimmt eine ähnliche Haltung ein, duckt sich allerdings vor dem Hieb der Amazone, die sich ihm von hinten nähert und mit der Axt zum Schlag ausholt. Das senkrecht gehaltene Schwert des Griechen wird auch gegen die von links angreifende Amazone keine wirksame Waffe sein. Vergleichbar ist außerdem die Darstellung auf einem Skyphos[5], die eine Verfolgung einer berittenen Amazone durch einen laufenden Griechen zeigt, der in der Linken den Schild wie Fig. 1 der Platte I 516a hält, den Oberkörper etwas herausdreht und die Rechte mit dem

1 Studien zur Komposition und zum Stil der Friese sind im Kap. IV.4. *Formanalyse und Stil* der Friese nachzulesen.
2 Diese Platte und die erste Platte der Kentauromachie darunter waren bereits bei der Auffindung während der österreichischen Expedition unter Otto Benndorf nicht mehr in situ. Vgl. dazu die Angaben Schönborns in einem Bericht bei Benndorf – Niemann 1889, 10: "The latter told me that they had removed on camels the two corner stones of the exterior sculptures – which I had missed after my first visit – and had taken them to Smyrna." Zum Amazonenfries der Südseite s. Benndorf – Niemann 1889, 36. 180–183; Eichler 1950, 53 f. Taf. 4/5; Oberleitner 1994, 22 f. Abb. 31–33. Dazu vgl. Kap. I. *Einleitung*.
3 Muth 2008, 333–335.
4 Bothmer 1957, 185 Nr. 81 Taf. 81, 3 (attisch rf. Halsamphora des Suessula-Malers: New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 44.11.12; 410–400 v. Chr.).
5 Devambez – Kauffmann-Samaras 1981, 609 Nr. 335 Taf. 485 (böotisch rf. Skyphos: Brüssel, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Inv. A 80; Ende 5. Jh. v. Chr.).

schräg hochgehaltenen Schwert weit vorstreckt. Dieser Bewegungsablauf wäre auch für Fig. 1 passend, die in ausfallender Angriffshaltung der (nicht erhaltenen) Gegnerin entgegentritt. Eine andere Möglichkeit für die Ergänzung des Kämpferpaares zeigt die Darstellung auf einer apulischen Amphora[6], jedoch stößt hier der Grieche im Ausfallschritt das Schwert fast waagrecht in den Bauch der gestürzten Amazone, die er mit der linken Hand zusätzlich am Haar oder an der Mütze packt.

In der Bauplastik lässt sich eventuell die Kampfhaltung eines Griechen gegen eine Amazone auf der Platte BM 540 (Taf. 177, 3) vom Fries des Apollontempels in Bassai vergleichen[7]. Der griechische Kämpfer setzt einen Fuß auf eine Bodenerhebung und zieht den Schild mit der Linken dicht an seinen Kopf. Mit der rechten Hand führt er das Schwert gegen den Oberschenkel der Amazone, die im Rückfallschritt vor ihm die Axt schwingt. Ähnlich wie die Kampfhaltung des Griechen ist jene des Kriegers auf der Platte BM 854C auf dem Großen Sockelfries der Südseite des Nereidenmonuments von Xanthos[8], allerdings liegt das Gewicht bei beiden Figuren auf dem ausschreitenden bzw. vorgesetzten Bein. Vergleichbar wäre noch eine Kampfgruppe auf der Platte BM 868C von der Westseite des Kleinen Sockelfrieses[9], die einen gestürzten Krieger zeigt, der den stehenden Angreifer am rechten Bein packt. Dieser wiederum tritt mit dem Bein zu und reißt den Gestürzten auch noch am Haar. Das Standbein ist wie bei dem Krieger Fig. 2 nach außen gedreht, die andere Hand hält den Schild.

Die rechts anschließende Gruppe zeigt einen Griechen Fig. 2, der mit dem linken Fuß auf den Schenkel der Amazone Fig. 3 tritt, die vor ihm zu Boden gegangen ist (Taf. 27, 1. 2). Die Amazonomachie des Westfrieses des Heroons bietet keine vergleichbare Kämpfergruppe, die Landungsschlacht der Westseite greift dieses Motiv mit kleinen Veränderungen zweimal auf: auf der Platte I 454 (Taf. 78, 1. 4) kniet ein Kämpfer und greift mit beiden Händen nach dem linken Arm und der Hand des Angreifers, der ihn am Haar reißt. Mit dem rechten Arm holt dieser zum Stoß mit dem Speer aus. Auf der Platte I 451 (Taf. 73, 1; 74, 1) sind drei Figuren in einen Kampf verstrickt: Der Angreifer Fig. 3 reißt Fig. 4, die vor ihm kniet, am Haar und tritt mit dem linken Bein gegen den Schild der Fig. 5, Fig. 4 versucht ebenso, den Angreifer abzuwehren.

Dieses Motiv des Haarreißens und Tretens bei paarweise Kämpfenden gehört zum festen Bildtypus der Amazonendarstellungen und kommt in den unterschiedlichsten Variationen vor[10]. Auf einer Lekythos des Eretria-Malers drückt ein Grieche der Amazone sein Knie in den Brustkorb, packt sie mit der Linken von hinten am Haar und reißt ihren Kopf zurück[11]. Auch hier versucht die Gestürzte, sich mit ihrer Rechten von der Hand des Gegners zu befreien. Eine Umkehrung von Angreifer und Opfer zeigt eine Gruppe auf einem Dinos in London[12]: Diesmal attackiert die Amazone einen auf die Knie gestürzten Griechen von hinten, tritt mit dem linken Bein auf dessen Hüfte, packt ihn mit der Linken am Haar und rammt ihm mit der anderen Hand das Schwert in den Hals. Der Grieche, dem bereits ein Pfeil im Oberschenkel steckt, hat keine Kraft mehr, um sich mit dem Stein in seiner rechten Hand zur Wehr zu setzen. Die Brutalität des Kampfes zwischen Griechen und Amazonen kommt vor allem wegen der Umkehrung der Opferrolle an diesem Beispiel sehr deutlich zum Ausdruck[13].

Eine der Westmetopen des Parthenon hat eine Haarreißszene zum Thema, bei der die Figur von hinten gepackt wird und sich mit dem linken Arm vom Angreifer zu lösen versucht, indem sie dessen Unterarm wegdrückt[14]. Auf der Platte BM 532 des Bassai-Frieses beispielsweise ist eine Amazone zu Boden gegangen, ihr Oberkörper ist dem Betrachter zugewandt[15]. Mit dem rechten Arm greift sie über den Kopf und drängt den Arm des Griechen von sich, der ihren Kopf niederdrückt, mit dem ausgestreckten linken Arm versucht sie den Gegner von sich fernzuhalten. Die Szene auf den Platten BM 538 (Taf. 177, 7) und BM 535 zeigt eine fast identische Abwehrhaltung der Amazone, die rechts mit gebeugten Knien steht und sich den Angreifer, der keine Waffe in den

6 Devambez – Kauffmann-Samaras 1981, 612 Nr. 391 Taf. 489 (apulisch rf. Amphora der Andromeda-Gruppe: Bari, Museo Archeologico, Inv. 5589; um 310 v. Chr.).
7 Hofkes-Brukker 1975, 78 f.
8 Childs – Demargne 1989, 49 Taf. 15, 1.
9 Childs – Demargne 1989, 105 f. Taf. 65, 1.
10 Vgl. Borchhardt 1985, 68–86; Bothmer 1957, Taf. 87, 1. 4.
11 Muth 2008, 408–410 Abb. 291 A (attisch rf. Lekythos des Eretria-Malers: New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 31.11.13; um 420 v. Chr.).
12 Muth 2008, 383–385 Abb. 272 (attisch rf. Dinos der Polygnot-Gruppe: London, British Museum, Inv. BM 1899.7-21.5; um 450 v. Chr.).
13 Dazu s. Muth 2008, 332–335. 375–393.
14 Brommer 1967, 20 f. Taf. 33.
15 Hofkes-Brukker 1975, 83–85.

Händen hält, vom Leibe zu halten versucht[16]. Hier steht nicht die Tötung, sondern die Gefangennahme des Feindes im Vordergrund, wie auch Hofkes-Brukker betont. Das Motiv kommt auch auf dem Südfries des Niketempels vor: Bei dieser Gruppe packt ein Grieche einen knienden Perser am Haar, der sich wiederum mit beiden Händen aus dem Griff zu befreien trachtet[17].

Die nächste Fig. 4, aufgrund der Tracht und des Fells, das von ihrem Arm hängt, eine Amazone, hat keinen direkten Gegner. Zur anschließenden Gruppe gehören drei kämpfende Figuren und ein Pferd (Taf. 27, 1; 28, 2). Die Amazone Fig. 7, deren Pferd Fig. 6 vom Speer der Fig. 8 getroffen wurde, stützt sich noch mit der rechten Hand am Nacken des Tieres ab, den rechten Unterschenkel hat sie ganz hochgezogen. Der angreifende Grieche ist den Pfeilen der bogenspannenden Amazone Fig. 5 schutzlos ausgesetzt[18] und die geläufige Haltung – mit kleinen Variationen in der Schrittstellung – eines Bogenschützen einnimmt, wie er etwa auf der Platte I 482 (Freiermord, Odysseus, Taf. 53), I 487 (Kalydonische Eberjagd, Atalante, Taf. 61, 1; 62, 2), I 569 (Jagd, Fig. 4, Taf. 136, 2), I 572 (Jagd, Fig. 4, Taf. 132, 1. 2), I 578 (Kentauromachie, Nordseite, Fig. 1, Taf. 144, 2) oder I 559 (Kentauromachie, Ostseite, Fig. 2, Taf. 149, 1) dargestellt ist. Die Amazone Fig. 5 ist die einzige bogenschießende Figur unter den Amazonen auf dem Süd- und Westfries, alle anderen kämpfen mit Axt, Schwert oder Speer, manchmal tragen sie auch Köcher und Bogen oder eine andere Waffe[19].

Die Amazone Fig. 7 auf dem stürzenden Pferd Fig. 6 (Taf. 27, 1) ist auf die Hilfe der bogenschießenden Kameradin Fig. 5 angewiesen. Der gleiche Typus des einknickenden Pferdes mit der Reiterin, die den Angriff eines Griechen nur noch abwehren kann, ist auf der Platte I 470 (Taf. 103, 2; 104, 2) des Westfrieses zu sehen und wiederholt sich sonst auf den Heroonfriesen nicht. In beiden Fällen streckt die Amazone den linken schildtragenden Arm vor bzw. hoch und hält in der rechten Hand die Axt. In der Vasenmalerei überwiegen die Amazonen als Fußkämpferinnen, einige greifen zu Pferd an, jedoch gibt es kaum Vergleiche für den hier dargestellten Typus des mit den Vorderbeinen einknickenden Pferdes. Eine apulische Amphora zeigt eine der berittenen Amazonen auf ihrem gestürzten Pferd, von dem sie offenbar soeben absteigt[20]. Mit dem linken Fuß setzt sie auf dem Boden auf, den rechten hat sie weit hochgezogen, um vom Pferd zu gleiten. Dieses wurde vermutlich von dem Griechen verwundet, der nach links eilt und sich im Lauf nochmals zur Amazone umwendet[21].

Der Typus der Fig. 8 im Rückfallschritt, die Waffe über dem Kopf schwingend und in einer Hand den Schild führend, ist auf dem Westfries (Platte i, Fig. 3, Taf. 180, 1) und auf dem Südfries (Platte l, Fig. am rechten Rand) des Niketempels in Athen zu sehen[22] und kommt auch dreimal bei den Amazonen auf dem Bassai-Fries vor (Platten BM 536, Taf. 177, 5; BM 540, Taf. 177, 3; BM 542), allerdings mit und ohne Schild im gesenkten Arm[23]. Auf den Heroonfriesen ist dieser Figurentypus nicht wiederholt.

Die speerschwingende Amazone Fig. 9 verstärkt durch die ausholende Bewegung und den Rückfallschritt die Dynamik dieser Szene und agiert gegengleich zur Fig. 10, die im Rückfallschritt die Kameradin auf der anschließenden Platte I 517 unterstützt (Taf. 28, 1). Fig. 9 und 10 setzen den Schritt gegeneinander, Fig. 9 in weitem Ausfallschritt, Fig. 10 im Rückfallschritt. Dass es sich bei beiden Figuren um Amazonen handelt, wird durch die Fellstiefel, die sie tragen, deutlich, und auch die Kopfbedeckung differiert zu den hohen Helmen und Helmbüschen der Griechen. Ungewöhnlich ist allerdings die unausgewogene Anzahl der Kämpfenden auf beiden Seiten. Fig. 9 wiederum trägt einen Helm, ähnlich jenem der Fig. 2 auf I 516a. Bei den Amazonen I 517 Fig. 2, 6 und 8 besteht kein Zweifel an einer phrygischen Mütze (Taf. 29, 1), bei I 516 Fig. 4, 5, 7, 9 könnte es sich um eine phrygische Mütze handeln, denn beidseitig hängen zu Graten abgewitterte Teile herab. In Analogie zu anderen Amazonenbildern wäre eine phrygische Mütze aber wahrscheinlicher.

16 Hofkes-Brukker 1975, 77 f. 85 f. Vgl. ähnliche Motive bei Darstellungen der Kentauromachie: s. Kap. IV.2.2.

17 Felten 1984, Taf. 47 (Platte o); Harrison 1997, 116 f. Abb. 14. Brommer 1967, 191–195 stellt die Deutung der gegnerischen Kämpfer als Amazonen zur Diskussion und betont, dass auf den schlecht erhaltenen Metopen der Westseite des Parthenon keine eindeutigen Merkmale weiblicher Figuren erkennbar sind. Ob es sich bei den Figuren, die zum Teil zu Pferd oder zu Fuß dargestellt sind, einen Chiton, manchmal eine Chlamys und Kopfbedeckung sowie mit ziemlicher Sicherheit auch Schuhe tragen, um Amazonen oder Perser handelt, lässt die Autorin offen. Muth 2008, 403–406 zählt die Amazonomachie der Westmetopen zu den vielseitigen Amazonenkämpfen: „… in ihrer grundsätzlichen Tendenz entsprechen die Szenen der Ikonographie der vielszenigen Amazonomachien der 60er und 50er Jahre, mit ihrer Schilderung eines heftigen und aufregenden Kampfgeschehens." (S. 404).

18 Zum Figurentypus vgl. Kap. IV.2.6. *Kalydonische Eberjagd*.

19 Vgl. allgemein Bothmer 1957; Devambez – Kauffmann-Samaras 1981, 587–624; Muth 2008, 329–412.

20 Devambez – Kauffmann-Samaras 1981, 593 Nr. 92 (b) Taf. 452 (apulisch rf. Amphora eines Schülers des Lykurgos: Ruvo, Museo Archeologico Nazionale Jatta, Inv. J 423; Mitte 4. Jh. v. Chr.).

21 Münzbilder der römischen Kaiserzeit greifen das Thema „Herakles – Amazone neben gestürztem Pferd" auf: Devambez – Kauffmann-Samaras 1981, 596 f. Nr. 157–165 mit Taf. 462–463; vgl. auch die Darstellung des Themas auf Sarkophagen: ebenda 599–601 Nr. 193–212 Taf. 466–467.

22 Felten 1984, Taf. 47, 2; Knell 1990, 142. 147 Abb. 223. 232.

23 Hofkes-Brukker 1975, 70–72. 78 f.; 82 f.

I 517 (Taf. 29–32)

Die berittene Amazone Fig. 1 hält den Speer (Lanze) waagrecht in Angriffshaltung und führt das Pferd[24] gegen den Griechen Fig. 3, der eine gestürzte Gefährtin attackiert (Taf. 29, 1; 30, 1; 31, 1). Ein vergleichbarer Typus ist wiederum auf dem Westfries (I 479, Fig. 1 und 2, Taf. 103, 2) zu sehen. Die Angriffshaltung der Amazone ist gleich, allein das rechte Bein liegt angewinkelt am Körper des Pferdes und auch der rechte Arm ist geringfügig gebeugt. Unter den Reitern des linksläufigen Nordfrieses am Parthenon sind zwei in ihrer Haltung mit dem Typus der Amazone Fig. 1 vergleichbar. Der nackte Reiter Nr. 89 (Platte 34) und der Reiter im kurzen Chiton Nr. 98 (Platte 36) halten in der Rechten die Zügel, die Linke ist gesenkt und etwas nach hinten genommen[25]. Da Fig. 89 den Oberkörper stärker nach hinten wendet als Fig. 98, pendelt auch dessen Arm bis zur Kruppe des Pferdes aus.

In der Vasenmalerei ist dieses Motiv der reitenden Amazone mit dem Speer in Angriffshaltung häufig dargestellt, etwa auf einem Krater in Bologna[26] oder auf einem Kolonettenkrater in Genf, einem Stamnos des Kassel-Malers oder einer rotfigurigen Schale[27]. Auf allen diesen Beispielen reitet die Amazone gegen einen mit vorgehaltenem Schild heranstürmenden Griechen. Auf zwei anderen Vasen haben die Amazonen dieses Typus, gleich wie Fig. 1, keinen direkten Gegner vor sich, sind also in Fernkampf dargestellt und reiten auf den noch weit entfernten Feind zu[28].

Das anschließende Kämpferpaar Fig. 2 und 3 (Taf. 29, 1; 30, 1; 31, 1) beansprucht wegen der ausladenden Beine der Figuren eine breite Reliefflâche und bilden die Form eines Dreiecks. Der Grieche rammt seiner gestürzten Gegnerin das Schwert in den Nacken. Eine ähnliche Szene ist auf der Platte I 453 (Taf. 77, 1. 2) des Westfrieses zu sehen: Der Angreifer steht im Ausfallschritt und stößt dem frontal knienden Gegner das Schwert in den Hals.

Vergleichbar ist der Typus des Kämpferpaares (BM 874) auf dem Kleinen Sockelfries der Westseite des Nereidenmonuments, dort ist aber noch ein weiterer Krieger in den Angriff involviert, vor dem der Niedersinkende zurückweicht und sich dadurch dem von hinten angreifenden Gegner ausliefert[29]. Er streckt einen Arm aus, vielleicht um eine am Boden liegende Waffe zu ergreifen oder sich abzustützen. Der linke Angreifer reißt offenbar dessen Kopf zurück und holt mit einer nicht mehr erhaltenen Waffe aus.

Dieser Typus blickt auf eine lange Tradition zurück, gehört also zu einem festen Typenrepertoire für derartige Zweikampfszenen und ist in der Vasenmalerei besonders häufig für Amazonenkämpfe ausgewählt worden und in mehreren Variationen zu finden. Beispielsweise stößt Achill auf einer Amphora der stürzenden Penthesileia den Speer in den Hals[30]. S. Muth analysiert diesen Typus der expliziten Gewaltdarstellung und hebt dabei den Akt des Tötens hervor, der hier im Vordergrund steht und damit über einen Zweikampf und ein Ausloten der Kräfte hinausgeht. Diese Bilder thematisieren die Aussichtslosigkeit des Unterliegenden. Auch im Fall der Figurengruppe der Platte I 517 vermittelt die Szene einen für die Amazone aussichtslosen Kampf, den selbst die drei von links anrückenden Gefährtinnen nicht mehr verhindern können. Besonders häufig wurde dieser Typus für die Bezwingung der Amazonenführerin durch Herakles ausgewählt[31].

Die beiden anschließenden Gruppen beanspruchen mehr als die Hälfte der Plattenlänge. Fig. 5 und 6 (Taf. 29, 1; 31, 1. 2; 32, 1) zeigen einen defensiv sich duckenden Griechen und eine von rechts heranstürmende Amazone zu Pferd. Das Tier stoppt abrupt, denn es stemmt das linke Vorderbein in den Boden und strauchelt mit dem Rechten in der Luft. Die letzte Figurengruppe dieser Platte wiederholt diesen Typus mit einem defensiv am Boden knienden Griechen, der sich mit der Rechten abstützt und mit der Linken den Schild hochhält. Die griechischen Kämpfer der beiden Grup-

24 Der Saum der Satteldecke zeichnet sich deutlich ab (vgl. I 516a, Fig. 6).

25 Jenkins 2002, 97 f. mit Abb.

26 Bothmer 1957, 162 Nr. 9 Taf. 76, 1 (attisch rf. Volutenkrater aus Bologna: Bologna, Museo Civico, Inv. 278; frühklassisch).

27 Bothmer 1957, 178 Nr. 44 Taf. 78, 4 (attisch rf. Kolonettenkrater des Ariana-Malers: Genf, Musée d'Art et d'Histoire, Inv. 14990; um 450 v. Chr.); 180 Nr. 52 Taf. 78, 6 (attisch rf. Stamnos des Kassel-Malers, aus dem Kunsthandel: New York, The Brooklyn Museum, Inv. 09.3; 3. Viertel 5. Jh. v. Chr.); 180 Nr. 54 Taf. 79, 2 (attisch rf. Schale des Marlay-Malers: Italien, Privatbesitz; 3. Viertel 5. Jh. v. Chr.).

28 Bothmer 1957, 193 f. Nr. 108 Taf. 82, 1 (attisch rf. Kantharos: Athen, Nationalmuseum, Inv. 1236; 5. Jh. v. Chr.); 196 Nr. 116bis Taf. 82, 4 (attisch rf. Glockenkrater des Christie-Malers, aus Kamiros: London, British Museum, Inv. E 509_6; 3. Viertel 5. Jh. v. Chr.).

29 Childs – Demargne 1989, 103 f. Taf. 64, 1. 2: W. A. P. Childs äußert Zweifel, ob der linke Angreifer sich dem Knienden zuwendet oder der Gruppe links von ihm. Soweit das erkennbar ist, scheint der Krieger aber zu der Dreiergruppe zu gehören.

30 Muth 2008, 349 f. Abb. 242 (attisch sf. Amphora des Exekias: London, British Museum, Inv. B 210 [1836.2-24.127]; um 530 v. Chr.).

31 Vgl. Muth 2008, 349–374 mit zahlreichen Beispielen.

pen nehmen fast die gleiche Haltung ein, Fig. 5 beugt die Knie, Fig. 7 kniet bereits mit dem linken Bein am Boden. Die angreifenden Amazonen schwingen mit der Rechten die Axt – dadurch entsteht ein symmetrischer Aufbau der beiden Figurengruppen (s. u. Kap.IV.4. *Stil*). Nur diese beiden Kämpferpaare zeigen die Überlegenheit der angreifenden Amazonen, die sonst auf diesem Fries defensiv auftreten oder unterstützend in einen Zweikampf eingreifen. Auf dem Amazonenfries der Westseite sind diese Figurentypen nicht dargestellt.

Der Typus der mit beiden Armen waffenschwingenden Amazone gehört zum festen, wenn auch nicht sehr häufig dargestellten Bildtypus in der Vasenmalerei, allerdings kaum auf schwarzfigurigen Vasen[32]. Auf rotfigurigen Vasen finden sich mehrere derartige Darstellungen, etwa auf zwei Krateren aus Numana, auf dem die Amazone axtschwingend dicht an den Griechen herantritt, der ihr seinen Schild entgegenhält und mit einem Speer ausholt[33]. Ein Krater in Basel zeigt eine solche Amazone im Rückfallschritt, jedoch ebenso nah am Schild des Gegners[34]. Auf einer Lekythos in New York befindet sich die Amazone auf einer höheren Ebene als der griechische Gegner und daher in größerem Abstand zu diesem[35].

Beide Griechen heben den Kopf und richten den Blick auf die Angreiferinnen, der Typus der sich duckenden Fig. 7 wiederholt sich – anders gerüstet – in der Fig. 3 der Platte I 522 (Südseite außen, Kampf der Sieben gegen Theben, Taf. 44, 1), die den rechten schwertführenden Arm etwas weiter vorhält. Eine ähnliche Haltung nimmt auch der von der Küste aus vorstürmende Krieger Fig. 5 der Platte I 529 (Südseite außen, Landungsschlacht, Taf. 48, 1) ein.

Die völlig in die Defensive gedrängten griechischen Kämpfer Fig. 7 und Fig. 9 sind gegen die Angreiferinnen chancenlos[36]. Der entwerfende Bildhauer hat hier ein Motiv eingebracht, das etwa ab der Mitte des 5. Jhs. v. Chr. die Amazonenkämpfe auf Vasenbildern prägt. S. Muth betont in ihrer Studie den Wandel in der Ikonographie der Vasenbilder um 480/70 v. Chr., der sich in einer massiven Gegenwehr der Amazonen manifestiert und die Griechen als Unterliegende und erbarmungslos Bekämpfte zur Darstellung bringt[37]. Besonders drastisch zeigen das etwa die Kampfszenen auf einer Schale des Amphitrite-Malers oder zwei Krateren in Neapel und New York[38]. Unter den Kämpfenden ist meist ein Paar, bei dem die Amazone waffenschwingend vor einem knienden Griechen steht, dem keine Chance auf erfolgreiche Gegenwehr bleibt.

Auf Kampffriesen ist diese Defensivhaltung weniger häufig. Die Gruppe Fig. 7 und 8 erinnert an den Griechen auf dem Südfries des Niketempels (Platte g), der sich in gebeugter Haltung jenem Perserreiter entgegenstellt, der mit seiner Waffe in der Rechten zum Schlag ausholt[39]. Auf der Platte BM 536 (Taf. 177, 5) des Bassai-Frieses kniet der Grieche frontal und hebt den linken schildtragenden Arm, um den bevorstehenden Axthieb der Amazone abzuwehren. Es ist möglich, dass er mit der weggestreckten Rechten eine Waffe führte. Ein anderer Kämpfer auf griechischer Seite (BM 538, Taf. 177, 7) kniet nach links, hält den Schild hoch und duckt sich vor dem Axthieb der Amazone[40]. Diese beiden Szenen sind zwei unter den insgesamt vier (dazu gehören noch die Gruppen auf den Platten BM 541, 177, 6, 4; BM 542) wirklich aussichtslosen Kampfsituationen auf griechischer Seite, abgesehen von dem bereits verwundeten oder getöteten Griechen auf den Platten BM 540 und BM 539 (Taf. 177, 4). Auf der Nordseite des Nereidenmonuments lässt sich der kniende Krieger des Kleinen Sockelfrieses (BM 881) vergleichen, der zurückweicht und sich mit einem Arm abstützt, mit dem anderen den Schild gegen den Angreifer hält[41]. Allen diesen Beispielen ist die Aussichtslosigkeit der Angegriffenen und Unterliegenden gemein.

32 Vgl Bothmer 1957, 6–115.

33 Devambez – Kauffmann-Samaras 1981, 606 Nr. 295 Taf. 478 (attisch rf. Volutenkrater des Malers der Zottigen Silene, aus Numana: New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 07.296.84; um 460 v. Chr.); Nr. 296 Taf. 478 (attisch rf. Kelchkrater des Malers der Berliner Hydria, aus Numana: New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 07.286.86; um 465 v. Chr.).

34 Devambez – Kauffmann-Samaras 1981, 606 Nr. 306 Taf. 482 (attisch rf. Kelchkrater der Polygnot-Gruppe: Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, Inv. LU 52; um 440 v. Chr.); Berger – Lullies 1979, 143–145 Nr. 52 mit Abb.

35 Bothmer 1957, 162 Nr. 15 Taf. 87 (attisch rf. Bauchlekythos des Eretria-Malers, aus Athen: New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 31.11.13; um 430–420 v. Chr.); Muth 2008, 408–410 Abb. 291 A.

36 Vgl. auch die Figur eines Giganten: Muth 2008, 319 f. Abb. 219 B (attisch rf. Kelchkrater in der Art des Niobiden-Malers: Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, Inv. LU 51; um 450 v. Chr.).

37 Muth 2008, 329–335. 375–393 erklärt dieses Phänomen auch mit dem Rückgang der Gigantenkämpfe auf Vasenbildern der ersten Hälfte des 5. Jhs. v. Chr.

38 Muth 2008, 377 f. Abb. 268 (attisch rf. Schale des Amphitrite-Malers: Bryn Mawr, College, Inv. P-218; um 470–460 v. Chr.); 380–382 Abb. 270 A (attisch rf. Volutenkrater des Niobiden-Malers: Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 81672 [H 2421]; um 460 v. Chr.); 382 f. Abb. 271 (attisch rf. Volutenkrater des Malers der Zottigen Silene: New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 07.286.84; um 460–450 v. Chr.).

39 Harrison 1997, 116 f. Abb. 13; Felten 1984, Taf. 47.

40 Hofkes-Brukker 1975, 85 f.

41 Childs – Demargne 1989, 108–110 Taf. 67, 1.

IV.2.2. KENTAUROMACHIE, MYTHISCHE FEINDWELT II 1, I 518–I 519 (TAF. 33–38; 197, 1–198, 1)

Südwand, außen, links vom Tor; untere Friesreihe

Die Platten der unteren Friesreihe an der äußeren Südseite links des Tores zeigen Szenen aus der thessalischen Kentauromachie, den Brautraub während der Hochzeit des Perithoos und die Bekämpfung der Kentauren[42]. Wie bei der Amazonomachie fehlt auch hier eine zentrale Gruppe, allerdings können die beiden Szenen mit dem Frauenraub und dem Kaineus-Motiv, wenn auch nicht deutlich zentriert, so doch kompositorisch als Höhepunkte im Rahmen der Kampfhandlungen betrachtet werden[43]. Auf der Platte I 518b hat ein Kentaur die Braut Hippodameia gepackt und wird von einem Lapithen angegriffen. Die Platte I 519 zeigt das Kaineus-Motiv, und zwar mit einem Lapithen, der sich verzweifelt zur Wehr setzt. Beide Episoden fehlen am Fries der Nord- und Ostseite (Taf. 33–38; 197, 1–198, 1), dort sind im Rahmen der thessalischen Kentauromachie nur die Kämpfe der Lapithen gegen die Kentauren dargestellt.
Die unten angeführten Vergleiche machen deutlich, dass typologische Vorbilder für die Kentaurenfriese aus dem attischen Raum kommen bzw. auch dort verwendet wurden. Einige Typen finden sich auf den Süd-Metopen des Parthenon, andere auf dem Hephaisteion und auch auf dem Fries des Apollontempels in Bassai. Die meisten Parallelen zu den dargestellten Motiven sind auf Vasen aus dem 6. und 5. Jh. v. Chr. zu finden[44]. Daraus lässt sich schließen, dass schon sehr früh (im 6. Jh. v. Chr.) Bildvorlagen existierten, die mit der Zeit ergänzt und erweitert wurden, aber jedenfalls über einen langen Zeitraum Verwendung fanden. Die Hervorhebung der weiblichen Figuren im Rahmen der thessalischen Kentauromachie lässt sich aber erst ab der 2. Hälfte des 5. Jhs. v. Chr. beobachten. In der Bauplastik kommt den Metopen des Parthenon quasi eine Vorreiterrolle zu.

I 518a. b (Taf. 33–34)

Die Platte I 518a bildete nicht den Anfang der Darstellung, denn links setzte sich die Szene auf einer kürzeren, nicht erhaltenen Platte fort. Am linken Plattenrand kniet ein Lapithe Fig. 1 und versucht, den Tritt der Vorderbeine des Kentauren Fig. 2 abzuwehren (Taf. 33, 1). Der nächste Lapithe Fig. 4 stürmt zu Pferd nach rechts. Der Reiter gehört zu der rechts anschließenden Gruppe von drei Figuren (Fig. 5–7, Taf. 33, 2. 3). Direkt vor ihm ist der Lapithe Fig. 5 im Begriff, beidhändig mit einer Doppelaxt zum Schlag auf den Kentauren Fig. 7 vor ihm auszuholen und Fig. 6 zu verteidigen.
Rechts davon schließt eine weitere Gruppe zu drei Figuren an: Der Kentaur ist nach rechts gezeigt, befindet sich also Kruppe an Kruppe mit Fig. 7, die nach links ausgerichtet ist (Taf. 33, 2). Er hält eine Lapithin mit beiden Armen umfangen. Die letzte Figur auf dieser Platte, der Lapithe Fig. 11, schwingt den Speer über die anschließende Platte I 519 gegen den Kentauren, der eine Amphora auf Kaineus schleudern will.
Der Figurentypus der ersten Gruppe (Fig. 1 und 2), ein sich aufbäumender bzw. heranstürmender Kentaur und ein vor diesem gestrauchelter Lapithe, findet sowohl auf Steindenkmälern als auch in Vasenbildern Parallelen und gehört zum festen Bildtypus einer Kentauromachie[45]. Auf der Nord- und Ostseite gibt es keine Analogie zu diesem Typus. Auf den Metopen des Parthenon[46] und auf dem Fries des Apollontempels in Bassai[47] kommt dieses Motiv jeweils zweimal vor. Allerdings schwingt der Kentaur in beiden Fällen nicht beidhändig eine Waffe, sondern packt den Gestürzten einmal am Arm (in der anderen Hand hält er einen Schild) und das andere Mal drückt er den zu Boden Gegangenen an der Schulter weg, tritt diesen gleichzeitig mit dem Huf in die Achselhöhle und holt zum Schlag aus. Keines dieser Beispiele lässt den Kentauren in dem steilen Winkel aufsteigen, wie das der Bildhauer auf der Platte I 518a entworfen

42 Benndorf – Niemann 1889, 183–186 Taf. 33; Praschniker 1933a, 22 f. Abb. 13. 14; Eichler 1950, 54 f. Taf. 4/5; Oberleitner 1994, 24 Abb. 31. 33–36; Laufer 1990, 884–891 Abb. 57.

43 Zum Kaineus-Motiv in der Vasenmalerei vgl. Muth 2008, 427–457 mit Anm. 33; s. auch Laufer 1985, 16–32, bes. 32 Abb. 58; Laufer 1990, 884–891.

44 Vgl. die ausführlichen Untersuchungen von Muth 2008, 427–518; zu Kaineus: 427–457.

45 Zur ikonographischen Tradition des Motivs s. Schmidt-Dounas 1985, 79–88.

46 Brommer 1967, 88 Taf. 191 (Süd 8); 124 f. Taf. 229 (Süd 30).

47 Hofkes-Brukker 1975, 51 f. (BM 522); 62–64 (BM 521).

und umgesetzt hat. Die Vasendarstellungen bieten ein ähnliches Bild: Die Kentauren stürmen auf den zu Boden gegangenen bzw. knienden Gegner zu, bäumen sich aber nur geringfügig oder gar nicht auf. Der Bildhauer hat somit einen individuellen Entwurf geschaffen, der sich auch auf dem Fries der Südseite und den Friesen der Nord- und Ostseite nicht wiederholt. Nur beim sog. Kaineus-Motiv findet sich eine ähnlich steile Haltung der Kentauren wieder, allerdings nicht beim Heroon (I 519, Taf. 35, 2), sondern beispielsweise auf der Schmalseite des Lykischen Sarkophags in Sidon[48]. Beide Schmalseiten des Lykischen Sarkophags zeigen dicht aneinandergedrängt dieses extreme, durch das schmale Bildfeld bedingte, Aufbäumen der Kentauren, die einmal im Streit um ein Reh aufeinander losgehen, das andere Mal den Lapithen Kaineus attackieren.

Auf Vasenbildern bäumen sich die Kentauren fast ausschließlich beim Angriff auf Kaineus steil auf, etwa auf dem Innenbild einer Schale im Vatikan[49]. Auch hier stemmt der Kentaur mit beiden Armen einen Felsbrocken hoch und schwingt sich auf, um die Wirkung des Wurfes zu verstärken. Vergleichbar ist auch der Kentaur auf dem Stamnos des Polygnot[50]. Besonders der linke Kentaur erhebt sich über dem versinkenden Kaineus, hält in der Rechten einen Stein wurfbereit und streckt den linken fellbedeckten Arm vor. Der linke Kentaur auf dem Westfries des Hephaisteions steigt mit den Vorderbeinen ähnlich steil hoch und fasst den Felsblock wie sein gegenüber mit beiden Armen, um ihn auf Kaineus zu schleudern[51].

Für die Haltung des knienden Lapithen Fig. 1 findet sich ebenfalls kein entsprechender Typus auf den anderen Heroon-Friesen. Vergleichbar sind I 521a, Fig. 3 (Taf. 43, 1) und I 451, Fig. 1 (Taf. 73, 1. 2) der Westseite. Erstere kniet auf dem rechten Bein, hat das linke etwas vorgestellt und hält den Schild in der linken Hand schützend vor den Körper. Der Kopf ist zum Angreifer nach oben gerichtet. Ähnlich ist auch die Haltung des anderen vergleichbaren Kriegers (s. o.). Generell handelt es sich bei diesem Typus um ein gängiges Motiv in Kampfdarstellungen, besonders in Zweikampfszenen, das bezüglich der Haltung des Knienden bzw. Gestürzten mehrere Variationen erfährt[52].

Die Reitergruppe im Anschluss, Fig. 3 und 4, sticht durch die extreme Wendung des Pferdekopfes nach außen und den stark angezogenen Unterschenkel des Lapithen hervor, wiederholt sich auf anderen Friesen des Heroons nicht und ist im Rahmen der Kentauromachie überhaupt die einzige Reiterfigur. Weder auf dem Bassai-Fries noch auf dem Westfries des Hephaisteions, dem Fries des Poseidon-Tempels in Sounion oder auf anderen Darstellungen einer Kentauromachie kämpft ein Lapithe zu Pferd[53]. Die Ikonographie der zu Fuß agierenden Lapithen steigert nicht nur die Dramatik und Gefährlichkeit der Abwehr der Kentauren, sondern bringt auch Klarheit in den Aufbau einer Kampfszene. Hier liegt die einzige mir bekannte Darstellung eines berittenen Lapithen vor. Im Kampf gegen die Griechen treten meist die Gegner, sei es Amazonen oder Barbaren, beritten auf[54].

Auf der Platte BM 541 (Taf. 177, 6) des Bassai-Frieses[55] zieht die Amazone den rechten Unterschenkel ähnlich weit in die Waagerechte hoch, sodass die Wade den Oberschenkel berührt, sie ist aber nicht so weit zum Nacken des Pferdes vorgerutscht wie der Reiter I 518, Fig. 3. Ihr Pferd bäumt sich vor dem Angreifer auf. Auf den Heroonfriesen findet sich der Typus noch zweimal, und zwar bei der Amazonomachie auf dem äußeren Südfries (I 516, Fig. 7, Taf. 27, 1)[56] und dem Westfries (I 470, Fig. 3, Taf. 104, 2). Auf der Platte I 516a (Taf. 27, 1) hat eine berittene Amazone den rechten Unterschenkel angezogen und stützt sich mit der rechten Hand, die eine Doppelaxt hält, auf dem Widerrist des Pferdes ab, das – vom Speer des Griechen getroffen – zusammenbricht. Ähnlich ergeht es der Amazone auf der Platte I 470 (Taf. 104, 2) des Westfrieses, deren Pferd stolpert. Sie versucht den Angriff des Griechen abzuwehren, zieht den rechten Unterschenkel fast bis zum Gesäß hoch und stellt das linke Bein auf.

48 Schmidt-Dounas 1985, 70–73. 75–88 Taf. 12. 17. Zur antithetischen Komposition der Kentauren vgl. ebenda 72 mit Anm. 294; s. u. Vgl. auch Borchhardt 1976a, 137 f. Taf. 56, 2; 57, 2; Maaß 2004, 487–489 Abb. 469 a. b.

49 Muth 2008, 470 f. Abb. 346 (attisch rf. Schale des Malers der Pariser Gigantomachie: Vatikan, Museo Gregoriano Etrusco, Inv. H 586; um 500–490 v. Chr.).

50 Muth 2008, 445 f. (attisch rf. Stamnos des Polygnot: Brüssel, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Inv. A 134; um 440 v. Chr.).

51 Bockelberg 1979, 34 f. Taf. 41; Delivorrias 1997, 90–93 Abb. 11; Barringer 2009, 107–113 Abb. 10, 7–10, 9.

52 Zum Kampfschema vgl. z. B. Ellinghaus 1997, 13. 41; Muth 2008, 40 f. Abb. 19 (attisch sf. Lekythos des Taleides-Malers: New York, Kunsthandel; um 540–530 v. Chr.); 105–107 Abb. 60 (attisch rf. Oinochoe der Altenburg-Klasse: Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles, Inv. 458; um 520–510 v. Chr.); Abb. 61 (attisch rf. Schale des Oltos: Paris, Musée du Louvre, Inv. G 18; um 520–510 v. Chr.).

53 Vgl. Hofkes-Brukker 1975, 50–69. 91; Bockelberg 1979, Taf. 33–48; Felten 1984, 48–66. 102–106 Taf. 45. 46; Delivorrias 1997, 86 Abb. 5; Drougou u. a. 1997; Muth 2008, 413–518; Leventi 2008, 23–28 Taf. 6–9.

54 Vgl. Hölscher 2000b, 291. 295. 314–316.

55 Hofkes-Brukker 1975, 80–82.

56 Ausführlichere Analyse zu dem Typus s. Kap. IV.2.1. *Amazonomachie, Südfries*, Platte I 516a.

Der eine Doppelaxt schwingende Lapithe Fig. 5 steht in Rückenansicht und führt die Bewegung mit beiden Armen aus. Dieser Figurentypus wiederholt sich in Vorderansicht auf dem Nordfries (Jagd, I 576, Fig. 1, Taf. 133, 2) und am inneren Südfries (I 488, Fig. 4, Theseus, Taf. 63, 1. 2). Kämpfende Amazonen etwa sind auf Vasenbildern häufig axtschwingend dargestellt, selten jedoch in Rückenansicht. Diese Haltung gehört zum festen Motiv in der Ikonographie von Amazonendarstellungen. Auf dem Kolonettenkrater des Pan-Malers kommt dieser Typus auf beiden Bildseiten vor, mit geringfügig veränderter Haltung des Oberkörpers[57], auf dem Volutenkrater in New York holt eine Amazone beidhändig mit einer Axt zum Schlag auf den Gegner aus[58].
Die anschließende Gruppe mit dem Kentauren, den Fig. 5 mit seiner Axt attackiert, bewegt sich nach links. Der kniende Lapithe nimmt eine ähnliche Haltung wie Fig. 1 ein, wird jedoch von hinten vom Kentauren am Hals gepackt. Vergleichbare Figurenkompositionen finden sich in der Kentauromachie der Nord- und Ostseite nicht, die Vasenmalerei bietet dafür ebenfalls keine Parallelen. Der Volutenkrater des Malers der Zottigen Silene zeigt eine nur vage vergleichbare Szene, in der ein Kentaur einen jugendlichen Lapithen mit einem Arm von hinten packt und ihn am Fortlaufen hindern oder zu Fall bringen will[59]. Er hat sein Opfer vermutlich schon durch einen Fausthieb verletzt, denn der Knabe setzt sich nicht mehr zur Wehr[60]. In der Reliefplastik fehlt dieses Motiv gänzlich. Auf dem Westfries des Hephaisteions[61] zeigt die Dreiergruppe zwei Lapithen und einen Kentauren, der seinen Gegner zu Fall gebracht hat und selbst von einem sich von hinten nähernden Lapithen angegriffen wird. Die Grundkonzeption ist ähnlich, jedoch hält der Kentaur den Gegner nicht mit einem Würgegriff fest, sondern trampelt mit den Hufen auf ihm. Die Chance auf Befreiung steht für den Attackierten gut, anders als bei der Gruppe davor oder auch der ersten Gruppe, da ihm ein Kamerad zu Hilfe eilt und den Angreifer durch einen Stoß mit dem Speer ablenken wird. Vielleicht liegt eine Abwandlung des Motivs vor, das auf eine gemeinsame bildhauerische Tradition zurückgeht, oder der entwerfende Bildhauer schöpfte aus dem Figurenrepertoire des Meisters der Hephaisteion-Skulpturen[62]. Auf dem Westfries des Tempels wiederholt sich dieser Figurentypus nicht.
Die folgende Gruppe besteht aus drei Figuren (Fig. 8–10) und zeigt die Hauptszene und den Anlass des Kentaurenkampfes, den Raub der Hippodameia (Taf. 33, 2; 34, 2). Der Kentaur Fig. 9, vielleicht Eurytion[63], bildet mit der Lapithin Fig. 10, die – ähnlich der Philonoe auf der Platte I 538 vom Leukippidenraub (Taf. 125, 1) – beide Arme hilfeflehend zur Seite streckt, eine antithetische Gruppe zu den Fig. 6 und 7. Er wird vom Lapithen Fig. 8, der an seiner linken Flanke steht, am Haar gepackt und mit einem Stein bedroht. Dieser reißt den Kopf des Kentauren zurück[64]. Genau dieses Motiv kommt in der Vasenmalerei häufig vor, etwa wenn Herakles Nessos verfolgt, der Deianeira verschleppt[65]. Auch er ist an der linken Kruppe positioniert und reißt den Kentauren von hinten am Kopf. Die Szenen variieren freilich etwas in der Haltung der Kentauren oder der Geraubten, die von dem Pferdemenschen im Arm gehalten wird. Auf dem Wiener Kelchkrater[66] jagt der Kentaur der Lapithin noch nach, die wiederum von einer Gefährtin am Arm festgehalten wird. Unter den Figuren im Westgiebel des Zeustempels in Olympia sind zwei Gruppen mit diesem Motiv vertreten, und zwar beidseitig von der Mittelfigur des Apollon[67].
Der Typus dieser Dreifigurengruppe ist meist unterschiedlich gestaltet, greift aber offenbar auf eine Vorlage zurück, die auch gleichzeitig der Entwurf zu den Giebelfiguren sein könnte. S. Muth hat die Darstellungen zur Kentauromachie analysiert und gezeigt, dass diese Frauenraubbilder aus der thessalischen Kentauromachie in den 70er und 60er Jahren des 5. Jhs. v. Chr. aufkommen[68] und vor allem die Überlegenheit der Griechen gegenüber den barbarischen Entführern herausstellen. Die Kentauren geraten zunehmend in Bedrängnis und agieren nicht mehr souverän. Jedenfalls zeigt der Lapithe

57 Muth 2008, 375–377 Abb. 267 (attisch rf. Kolonettenkrater des Pan-Malers: Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, BS 1453; um 470 v. Chr.).
58 Devambez – Kauffmann-Samaras 1981, 606 Nr. 295 (c) Taf. 478 (attisch rf. Volutenkrater des Malers der Zottigen Silene, aus Numana: New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 07.286.84; um 460 v. Chr.); Nr. 306 Taf. 482 (attisch rf. Kelchkrater der Polygnot-Gruppe: Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig; um 440 v. Chr.); Nr. 329 Taf. 483 (attisch rf. Halsamphora des Suessula-Malers: New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 44.11.12; um 410–400 v. Chr.).
59 Muth 2008, 506–508 Abb. 369 A. B (attisch rf. Volutenkrater des Malers der Zottigen Silene: New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 07.286.84; um 450–440 v. Chr.).
60 Vgl. dazu Muth 2008, 508.
61 Sauer 1899, 153 Taf. 4 Fig. 16–18; Barringer 2009, 109–113 Abb. 10, 7 und 10, 8.
62 Zur Bildhauerfrage der Hephaisteion-Skulpturen vgl. Sauer 1899, 213–227; Bockelberg 1979, 40–42.
63 Zur Überlieferung des Mythos vgl. Drougou u. a. 1997, 471 f.
64 Zu diesem Motiv vgl. Kap. IV.2.12. *Kentauromachie der Nord- und Ostwand*.
65 Muth 2008, 502–505 Abb. 365 (attisch rf. Stamnos der Polygnot-Gruppe: Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 81535 [3089]; um 450–430 v. Chr.); Abb. 366 (attisch rf. Schale des Aristophanes: Boston, Museum of Fine Arts, Inv. 00.344; um 420–400 v. Chr.).
66 CVA Wien 3 III I 9 f. Taf. 103, 1 (attisch rf. Kelchkrater des Nekyia-Malers: Wien, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung, Inv. IV 1026; um 450 v. Chr.); Drougou u. a. 1997, 685 Nr. 172 Taf. 425.
67 Drougou u. a. 1997, 689 Nr. 211 Taf. 430–431.
68 Muth 2008, 500–514. Zur Diskussion um Vorbilder s. Muth 2008, 502 mit Anm. 152. Vgl. auch Hölscher 2000b, 291–295.

am Reliefgrund feste Entschlossenheit, den Kentauren zur Herausgabe der Lapithin zu zwingen. Für den Betrachter eröffnet sich mit der Darstellung des Frauenraubes und des Angriffs auf Knaben eine neue Dimension in der Dramatik des Geschehens[69]. Für die fliehende Lapithin auf der Platte BM 524 vom Bassai-Fries wurde dieser Typus ebenfalls verwendet. Sie setzt den Schritt nach links, ist aber dem Betrachter zugewandt und streckt die Arme weit von sich. Vor Angreifern flüchtende Figuren nehmen oft diese Haltung ein; beispielsweise flieht ein dem Betrachter zugewandter Perser auf einem Kelchkrater in Basel[70] nach rechts mit zur Seite gestreckten Armen, in denen er ein Schwert und einen Bogen hält. Auf einer Schale des Onesimos[71] versuchen zwei trojanische Frauen vor den Griechen zu fliehen. Auf dem Fries des Mausoleums von Halikarnassos findet sich der Typus der fliehenden Lapithin ebenfalls[72].

Eine auf den Boden gestürzte Amphora trennt Fig. 10 vom Lapithen Fig. 11 am rechten Plattenrand (Taf. 33, 2; 34, 1). Diese zum Betrachter hin geöffnete Körperhaltung des Speerwerfers ist bei Lapithen auf anderen Denkmälern in dieser Form nicht zu finden. Ein ähnlicher Typus ist mehrfach auf den Friesen des Heroons verwendet, etwa für die Jagdteilnehmer I 487, Fig. 1 und 4 der Kalydonischen Eberjagd (Taf. 61, 2; 62, 2), die im Rückfallschritt zum Wurf ausholen, für I 554, Fig. 5 und 6 (Ostseite, Kentauromachie, Taf. 145, 2), für I 516b, Fig. 11 (Amazonomachie der äußeren Südseite, Taf. 28, 1), für I 526b, Fig. 7 (Landungsschlacht der äußeren Südseite, Taf. 46, 2) oder I 453, Fig. 1 und I 454, Fig. 4 (beide Westwand, Landungsschlacht, Taf. 77, 1; 78, 4) sowie für I 475, Fig. 1 (Westseite, Amazonomachie, Taf. 108, 1. 4).

I 519 (Taf. 35–38)

Zu den beliebtesten und häufigsten bildlichen Darstellungen aus der thessalischen Kentauromachie zählt das Kaineus-Motiv[73]. Es ist auf den Friesen des Heroons einmal dargestellt. Insgesamt gehören fünf Figuren zu dieser Gruppe: Kaineus, bekleidet mit Chiton und Mantel sowie Schild und Schwert in Händen, kniet in der Mitte und wird beidseitig von je einem Kentauren angegriffen, der wiederum jeweils von einem Lapithen attackiert wird. Der linke Lapithe ist I 518, Fig. 11, der rechte I 519, Fig. 4 (Taf. 33, 2; 34, 1; 37, 1; 38, 4). Ungewöhnlich ist die Kleidung des Kaineus, denn meist ist dieser nackt gezeigt, mit Schwert oder Lanze und Schild bewaffnet oder zusätzlich noch gerüstet mit Panzer und Helm[74]. Prinzipiell sind zwei Typen des Kaineus-Motivs zu unterscheiden[75]: Kentauren, die gemeinsam einen Gegenstand oder einen Felsbrocken hochheben und auf den Lapithen schleudern, und solche, die getrennt und mit eigenen Waffen agieren[76]. Damit hängt in der Folge die Komposition der Figuren zusammen, die dann entweder dicht aneinandergerückt oder etwas lockerer positioniert sind.

B. Schmidt-Dounas weist auf die Änderung der Bewaffnung und Haltung des Kaineus in der Vasenmalerei dem frühen 5. Jh. v. Chr. hin, denn der Lapithe verteidigt sich nicht mehr mit einer Lanze, sondern mit einem Schwert, das er mit der Rechten in den Bauch des Kentauren stößt[77]. Der Schild schützt die linke Körperseite, außerdem ist Kaineus frontal gezeigt. Dieser Entwicklung wird die Darstellung des Motivs auf der Südseite gerecht. Allerdings ist die Figur nicht nackt, sondern trägt, so wie die anderen Lapithen auf dem Fries, einen Chiton mit einer Chlamys, die an der Brust befestigt ist. Es ist auffallend, dass die Kaineus-Figuren auf den beiden lykischen Denkmälern, dem Heroonfries und dem Firstbalkenrelief des sog. Kaineus-Grabes P III/6 aus Limyra (Taf. 169, 1) mit einem Chiton bekleidet sind und keinen Helm tragen[78]. Dafür gibt es außerhalb Lykiens keine Entsprechung auf anderen Denkmälern. Zur Kaineus-Gruppe des Firstbalkenreliefs aus Limyra gehören fünf Figuren, die ähnlich angeordnet sind wie auf der Platte I 519. Kaineus in der Mitte stößt sein Schwert in den Bauch des Kentauren, ein Schild in der Linken ist jedoch nicht zu sehen, denn er streckt den Arm gegen den rechten Kentauren, sodass es aussieht, als würde er

69 Vgl. Muth 2008, 507–514.

70 Muth 2008, 261 f. Abb. 172 A (attisch rf. Kelchkrater: Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, Inv. BS 480; um 470–460 v. Chr.).

71 Muth 2008, 592 f. (attisch rf. Schale des Onesimos: Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung, Inv. F2281; und Fragment im Vatikan, Museo Gregoriano Etrusco; um 500–490 v. Chr.).

72 Drougou u. a. 1997, 690 Nr. 222 Taf. 440; Cook 2005, 65 Taf. 24, 182.

73 Vgl. Laufer 1985, bes. 32 Abb. 58; Laufer 1990, 888 Nr. 57 mit Abb; Muth 2008, 427–457. Zur Überlieferung des Mythos und zur Ikonographie vgl. auch Schmidt-Dounas 1985, 75–88; Drougou u. a. 1997, 671 f.

74 Zur Ikonographie des Kaineus mit zahlreichen Beispielen aus der Vasenmalerei s. Schmidt-Dounas 1985, 79–88.

75 Auf einigen Vasenbildern gehen ein Kentaur oder mehrere Kentauren auf Kaineus los: vgl. Laufer 1985, Taf. 2; Taf. 3, 1; Taf. 4, 6; Taf. 5, 10; Taf. 8, 21. 23, 1; Taf. 9, 26; Taf. 10, 30. 31; Taf. 13, 37. 40; Muth 2008, 429 f. Abb. 311 (attisch sf. Volutenkrater, sog. Klitias-Krater: Florenz, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 4209; um 570–560 v. Chr.); 432 f. Abb. 315 (attisch sf. Halsamphora der Dot-Band-Klasse: München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. 1619 [J 86]; um 500 v. Chr.).

76 Laufer 1985; Laufer 1990, 884–891.

77 Schmidt-Dounas 1985, 83. Zur Entwicklung und Veränderung des Motivs vgl. auch Laufer 1985. Muth 2008, 429 f. Abb. 311 führt als früheste Darstellung des Kaineus-Motivs den Klitias-Krater an: Drei Kentauren stürmen auf Kaineus los, der bereits bis zur Taille im Boden versunken ist (attisch sf. Volutenkrater des Klitias und Ergotimos: Florenz, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 4209; um 570–760 v. Chr.).

78 Laufer 1985, 32 Abb. 59; Bruns-Özgan 1987, 182–187. 279 f. Nr. S 12 Taf. 35, 2; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 144–146. 239–241. 316 f. Taf. 15, 3. 4.

auch diesem Angreifer mit der anderen Hand ein Schwert in den Bauch rammen. Die Darstellung ist verwittert, das weggestreckte linke Bein ist noch erkennbar. Kaineus kniet also nach links, der Oberkörper ist dem Betrachter zugewandt. Die Kentauren sind nicht streng symmetrisch positioniert. Der linke berührt mit den Hufen der Vorderbeine die Schulter des Lapithen, stemmt mit beiden Armen einen Stein hoch, um diesen auf das Opfer zu schleudern. Der rechte Kentaur versucht, soweit das erkennbar ist, mit den Vorderbeinen auf Kaineus einzuschlagen, sein rechter Arm packt diesen am Haar, der linke holt zum Schlag aus, wobei nicht deutlich ist, ob der längliche Reliefteil über dem Kopf des Kentauren zu einem Ast gehört, mit dem er ausholt – der Arm wäre dann nämlich nicht erhalten. Es scheint, als würde er den fellbedeckten Arm in einer ausholenden Bewegung nach hinten strecken. Denkbar und wahrscheinlicher ist ein Ausholen über dem Kopf mit dem rechten Arm und das Reißen am Haar des Opfers mit dem linken. Die beiden verfolgenden Lapithen links und rechts der Kentauren schleudern ihre Waffen im Ausfallschritt, der nackte rechte mit einer Lanze und einem Schild ist größer dargestellt als der linke, der in Chiton und Chlamys offenbar einen Felsbrocken stemmt.

Die Szene nimmt auf der Südseite und auf dem Firstbalkenrelief des sog. Kaineus-Grabes P III/6 aus Limyra (Taf. 169, 1. 2) auffallend mehr Raum ein, die Figuren beanspruchen also mehr Bewegungsfreiraum, als das auf dem Westfries des Hephaisteions, dem Bassai-Fries oder dem Lykischen Sarkophag der Fall ist. Ähnliche Bewegungen zeigen die Figuren auf den Platten BM 537 (Amazone rechts), BM 536 (Taf. 177, 5) und BM 538 (Taf. 177, 7) des Bassai-Frieses[79] sowie der Angreifer Fig. 2 der Platte g vom Südfries des Niketempels[80].

Das Kaineus-Motiv, zu dem in der Regel mindestens drei Figuren gehören, erfährt im Laufe der klassischen Epoche weitere ikonographische Veränderungen[81]. Die Mehrheit der Darstellungen zeigt dieses Motiv isoliert aus einem fortlaufenden Friesband. Als solches ist das Thema neben den beiden lykischen Denkmälern auch auf dem Bassai-Fries (Platte BM 530, Taf. 177, 2)[82] und dem Westfries des Hephaisteions (Taf. 178, 4)[83] sowie auf vielen Vasenbildern zu sehen[84]. Auf dem Hephaisteion-Fries und auf der Platte BM 530 des Bassai-Frieses bedrängen die Kentauren den versinkenden Lapithen, der sich mit Arm oder Schild vor dem herabstürzenden Steinbrocken zu schützen versucht, von rechts eilt jeweils ein Gefährte zu Hilfe. Die Dreifigurengruppe ist also, anders als auf dem Südfries des Heroons, ganz dicht aneinandergedrängt, sodass die Vorderbeine, die vom Oberkörper des Lapithen verdeckt sind, sich ineinander verkeilen müssten. Auf der Platte I 519 hat Kaineus noch ausreichend Spielraum, um sich zur Wehr zu setzen und dem linken Kentauren das Schwert in den Bauch zu stoßen sowie mit dem Schild in der Linken den rechten Angreifer abzuwehren, obwohl seine Situation aussichtslos ist. Inhaltlich und kompositorisch hätte man demnach auf die beiden heraneilenden Lapithen hinter den Kentauren verzichten können.

Die lockere Anordnung der mittleren Figurengruppe Fig. 1–3 begünstigt die eigenständige Bewaffnung der Angreifer, die mit einer Amphora bzw. einem Ast zum Schlag ausholen. Der linke Kentaur packt Kaineus zusätzlich am Haar, der rechte ergreift dessen Schild.

Auf der Schmalseite D des Lykischen Sarkophags[85] duckt sich Kaineus und weicht dem Angriff aus, ähnlich wie die Figur auf der Platte BM 530 des Bassai-Frieses, und rammt auch in gleicher Weise mit dem rechten Arm das Schwert in den Unterbauch bzw. in die Genitalien des Kentauren. Mit der Linken hält er schützend den Schild schräg vor den Körper und über seinen behelmten Kopf. Auf dem Lykischen Sarkophag trägt Kaineus ebenfalls einen Helm, der Körper ist bis zu den Geschlechtsteilen und den Oberschenkeln zu sehen, auf der Platte des Bassai-Frieses verschwindet der Körper von den Lenden abwärts in einer pyramidenförmigen Bodenerhebung.

79 Hofkes-Brukker 1975, 69–86.

80 Harrison 1997, 116 f. Abb. 13.

81 Schmidt-Dounas 1985, 84; vgl. auch Laufer 1985, 16–32; Drougou u. a. 1997, 688–691 Nr. 200–234; Muth 2008, 427–457.

82 Hofkes-Brukker 1975, 58 f.

83 Sauer 1899, 149–151, Taf. 4, 8–11; Bockelberg 1979, 34 f. 39 f. Taf. 34; Felten 1984, 57–60 Taf. 45; Delivorrias 1997, 90–93 Abb. 11.

84 Vgl. auch die Zusammenstellung der Vasenbilder bei Schmidt-Dounas 1985, 80–84 Anm. 327–342; Muth 2008, 427–457.

85 Schmidt-Dounas 1985, Taf. 17–19.

Schlecht erhalten ist die Darstellung des Kaineus-Motivs auf dem Fries des Poseidon-Tempels in Sounion, doch lässt sich das bekannte Schema noch erkennen[86]. Das Relief gehört mit den etwa gleichzeitig zu datierenden Metopen des Parthenon zu den frühen Darstellungen des Themas in Stein und bestärkt die Vermutung eines Vorbildes in der Malerei[87].

Die Ikonographie der Szenen auf dem Hephaisteion, dem Bassai-Fries und dem Lykischen Sarkophag ist so ähnlich, dass an ein gemeinsames Vorbild gedacht werden muss. B. Schmidt-Dounas macht bereits auf eine zeitliche Beschränkung des Kentauren-Motivs in der Vasenmalerei aufmerksam, das etwa bis 440 v. Chr. häufig dargestellt wurde[88]. Ein verstärktes Vorkommen dieses Motivs zwischen dem 6. und 5. Jh. hat S. Muth festgestellt, wobei erst nach 530 v. Chr. die Häufigkeit und Beliebtheit des Themas in der Vasenmalerei wirklich nachvollziehbar ist[89]. Spätere Darstellungen sind dann meist auf anderen Denkmälergattungen zu finden[90]. Außerdem konnte Muth eine inhaltliche Veränderung feststellen, die Kaineus vom Unterlegenen zum sich tapfer Wehrenden zeigt. Der Lapithe wehrt sich denn auch heftig, kann den eigenen bevorstehenden Tod zwar nicht verhindern, fügt aber zumindest einem der Kentauren mit dem Schwert eine schwere Verletzung zu, an der dieser ebenfalls zu Grunde gehen könnte. Für genau diese Variante hat sich der Bildhauer auf dem Südfries entschieden, und auch der Bildhauer des Firstbalkenreliefs vom sog. Kaineus-Grab P III/6 aus Limyra (Taf. 169, 1) bevorzugte die Darstellung des wehrhaften Kaineus, die auch auf der Schmalseite D des Lykischen Sarkophags und auf der Platte BM 530 des Bassai-Frieses zu sehen ist.

Für den Lapithen Fig. 4, der den rechten Kentauren der Kaineus-Gruppe im Ausfallschritt mit dem Schwert in der erhobenen Rechten schwungvoll ausholend angreift, gibt es typologische Parallelen in dem Lapithen hinter dem rechten Kentauren auf dem Firstbalkenrelief des sog. Kaineus-Grabes P III/6 aus Limyra (Taf. 169, 2)[91] und unter den Figuren der Jäger auf dem Sockelfries des Klagefrauensarkophags in Sidon[92]. Gut vergleichbar ist auch der zweite Kämpfer von links auf dem Relief des Felsgrabes des Tebursseli in Limyra (Taf. 169, 4), der dicht an den gestürzten Gegner herantritt und mit dem Schwert hinter dem Kopf zum Hieb ausholt[93]. Gut vergleichbar ist weiters die als „Theseus" benannte Figur[94] hinter dem rechten Kentauren der Kaineus-Gruppe auf dem Westfries des Hephaisteions. Der rechte angehobene Arm ist verloren, doch lässt sich anhand der Schulter noch eine ausholende Haltung rekonstruieren, die vielleicht in den Freiraum vor der Figur geführt hat. Die Schrittstellung und der gesenkte linke Arm machen den Typus mit der Fig. 4 von I 519 vergleichbar. Der Aufbau dieser Gruppe ist in etwa gleich wie bei den lykischen Beispielen, mit Ausnahme des linken Lapithen, der auf den astschwingenden Kentauren ausgerichtet ist; außerdem ist die Figurenkomposition weniger dicht gedrängt[95].

Die rechts anschließende weibliche Fig. 5 (Taf. 35, 1; 37, 1; 38, 1) stürmt mit forschem Schritt entsetzt nach rechts, wendet den Oberkörper und das Gesicht aber dem Betrachter zu. Aufgrund der heftigen Bewegung bauscht sich der Umhang hinter ihrem Kopf nimbusartig auf. Der Oberkörper der Figur ist zu lang, die Oberschenkel zu kurz, die Gürtung des Chitons betont dieses Missverhältnis der Proportion. Neben der Mädchenfigur in den Armen des Kentauren auf der Platte I 518 ist diese die zweite hier dargestellte Lapithin. Das lange und offene Haar weist auf eine jüngere Person. Die Geste der Frau erinnert an Philonoe auf der Platte I 538 (Taf. 125, 1) vom Fries mit dem Raub der Leukippiden oder an die Frauenfigur in der Mitte der anschließenden Platte I 539 (Taf. 126, 1), die zwar frontal steht[96], aber ebenfalls den linken Arm anwinkelt hochhebt und den rechten unter der Brust hält. Auch hier wallt der Umhang nimbusartig hinter dem Kopf auf. Ähnlich ist auch die tänzerisch schreitende Bewegung der mittleren Figur auf der Platte I 541, Fig. 3 (Taf. 128, 1. 2)

86 Leventi 2008, 23 f. 45–47 Taf. 6.
87 Leventi 2008, 45–47: Das von Pausanias 1, 17, 2 beschriebene Gemälde im Theseion wird allgemein als Vorbild angenommen. Vgl. auch Felten – Hoffelner 1987, 173 f.; Kopanias 2006, 155–163.
88 Schmidt-Dounas 1985, 84.
89 Muth 2008, 427–457.
90 Dazu vgl. Drougou u. a. 1997, 671–721 (einschließlich der Darstellungen auf römischen Denkmälern). Zur Kentauromachie in Etrurien s. Weber-Lehmann 1997, 721–727; zur Bildtradition s. auch Schmidt-Dounas 1985, 79–88.
91 Bruns-Özgan 1987, 182–187. 279 f. Kat. S 12 Taf. 25, 2; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 144–146. 239–241. 316 f. Taf. 15, 3. 4.
92 Fleischer 1983, 11–14. 30–35 Taf. 12–15 (Fig. A5; A20; B3; B4; B10).
93 Borchhardt u. a. 1988, 101 Abb. 18 a–c. 24; Bruns-Özgan 1987, 177–182, bes. 179 mit Anm. 703 f.; 266 Kat. F 12 Taf. 33, 1. 34, 1. Datierung: Zeit des Perikle von Limyra; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 88–95. 238 f. 381 Kat. 9 Taf. 26, 1, Datierung um 360 v. Chr.
94 Felten 1984, bes. 57–66 Taf. 45.
95 Vgl. Felten 1984, Taf. 45. Vgl. auch die großzügig angeordneten Figuren auf den stark zerstörten Friesplatten des Poseidon-Tempels von Sounion: Felten – Hoffelner 1987, 169–184; Leventi 2008, 7–54; zum Westfries des Hephaisteions s. Bockelberg 1979, 39–45; Delivorrias 1997, 90–93 Abb. 11; Barringer 2009, 105–120.
96 Zum Standmotiv vgl. Peneleope, Platte I 481, Fig. 2.

vom Raub der Leukippiden, die in einer Bewegung nach rechts den Kopf umwendet, die rechte Hand rafft das Gewand, die linke fasst in das Haar. Auf dem Kelchkrater des Nekyia-Malers in Wien[97] flieht eine Lapithin, wendet sich erschrocken zu ihrem Verfolger um und versucht, den Arm des Kentauren wegzudrücken. Ein anderes Beispiel zeigt eine zu Boden gestürzte Lapithin, die mit einer Hand den linken Hinterhuf des Kentauren umfasst, den anderen Arm hochstreckt[98]. In der Vasenmalerei ist auch noch Deianeira in den Armen des Kentauren Nessos, die den Arm nach dem verfolgenden Herakles ausgestreckt, derartig dargestellt[99].

Die anschließende Gruppe Lapithe-Kentaur Fig. 6 und 7 (Taf. 35, 1; 37, 1) verkörpert einen gängigen Typus in der Kentauren-Lapithen-Ikonographie: Der Kentaur rammt mit vorgestrecktem Kopf den Bauch des Lapithen und packt ihn mit einem Arm am Kopf, den er niederzudrücken versucht. Außerdem umklammert er mit dem rechten Vorderbein und dem rechten Arm den linken Oberschenkel des Lapithen und trachtet, diesen zu Fall bringen. Auf der Platte BM 529 des Bassai-Frieses unterscheidet sich dieses Motiv nur im etwas mehr dem Betrachter zugewandten Oberkörper des Lapithen[100]. Der Kentaur hingegen nimmt eine nahezu identische Haltung ein. Die Gruppe auf dem rechten Teil des Firstbalkenreliefs des sog. Kaineus-Grabes P III/6 aus Limyra (Taf. 169, 2)[101] ist um einen zweiten Lapithen erweitert, der im Vordergrund neben der Kruppe des Kentauren mit dem Schwert zum Schlag ausholt. Der Kentaur umfasst mit dem rechten Arm den Körper des Lapithen, nicht aber dessen Beine. Der Lapithe wendet den Oberkörper etwas mehr zum Betrachter als auf der Platte I 519 und packt den Angreifer mit beiden Händen an den Schultern. Auf dem Westfries des Hephaisteions ist dieser Typus nicht vertreten, auf dem Kentaurenfries der Nordseite des Heroons (I 555, Taf. 140, 2) kommt der Typus in vereinfachter Form ohne direkten Körperkontakt zwischen den Gegnern vor, denn der Kentaur berührt den Lapithen, der ihm ein Schwert in den Hals stößt, nicht mit dem Kopf. Auf Vasenbildern ist dieser Typus selten zu finden, beispielsweise zeigt das Innenbild einer Schale[102] das Kämpferpaar neben einer brunnenartigen Anlage. Der Lapithe drückt den Kopf und den Oberkörper des Kentauren nach unten und hebt ein Bein. Der Kentaur wiederum reißt den Lapithen am Haar und versucht sich aus der Umklammerung zu befreien. Auf dem Außenbild einer anderen Schale[103] bäumt sich der Kentaur auf, drückt den Kopf gegen die Brust des Lapithen und keilt diesen zwischen den angehobenen Vorderbeinen ein. Der linke Arm packt die Hüfte, der rechte den Kopf des Gegners. Die Szene ist so komponiert, dass am Sieg des Lapithen, gleich wie auf dem Firstbalkenrelief, kein Zweifel besteht. Der Ausgang des Kampfes steht auf dem Innenbild der Schale ebenso wie auf der Platte I 519 und dem Bassai-Fries noch nicht eindeutig fest.

Die letzte Figurengruppe auf der Platte I 519 besteht aus zwei Lapithen Fig. 8 und 10, die einen nach links bewegten Kentauren Fig. 9 von beiden Seiten angreifen (Taf. 35, 1; 37, 2). Der Kentaur hebt die Vorderbeine und schwingt mit aufrechtem Körper hinter dem Kopf den oberen Teil einer Amphora.

Noch zweimal wurde ein beidhändig über dem Kopf mit einem Stein ausholender Kentaur auf den Friesen des Heroons dargestellt: auf dem Nordfries (I 549, Taf. 143, 1) und dem Ostfries (I 563, Taf. 148, 2)[104]. Der Typus des Kentauren mit einer Amphora als Waffe findet sich insgesamt nicht häufig im Zusammenhang mit dem Kaineus-Motiv[105]: etwa auf der Metope Süd 4 des Parthenon[106], auf der Schmalseite D des Lykischen Sarkophages aus Sidon[107] und auf wenigen Vasenbildern[108].

Die Angriffshaltung der Fig. 8 im Tyrannenmörder-Typus entspricht einem festen Bildtypus für die Darstellung von kämpfenden Figuren. Auf den Friesen des Heroons kommt dieser Typus mehrmals vor[109]: z. B. I 516 b, Fig. 10 (Amazonomachie, Südseite, außen, Taf. 34, 2); I 482, Fig. 1 (Freiermord, Südseite, innen, Taf. 53, 1.2); I 487, Fig. 5 (Taf. 62, 2) und in entgegengesetzter Richtung I 489, Fig. 1 (Kalydonische Eberjagd, Südsei-

97 CVA Wien 3 III I Taf. 102–104 (attisch rf. Kelchkrater des Nekyia-Malers: Wien, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung, Inv. IV 1026; um 450 v. Chr.).
98 Muth 2008, 505–508 Abb. 368 (attisch rf. Kolonettenkrater des Florenz-Malers: Florenz, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 3997; um 470–460 v. Chr.).
99 Muth 2008, 502–505 Abb. 365 (attisch rf. Stamnos der Polygnot-Gruppe: Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 81535 [3089]; um 450–430 v. Chr.) und 366 (attisch rf. Schale des Aristophanes, Innenbild: Boston, Museum of Fine Arts, Inv. 00345; um 420–400 v. Chr.).
100 Hofkes-Brukker 1975, 56–58.
101 Bruns-Özgan 1987, Taf. 35, 2; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 144–146. 239–241. 316 f. Taf. 15, 3.
102 Drougou u. a. 1997, 686 Nr. 181 Taf. 426 (attisch rf. Schale: Paris, Musée du Louvre, Inv. G 621; 425–400 v. Chr.).
103 Muth 2008, 508–512 Abb. 370 B (attisch rf. Schale des Aristophanes, Innenbild: Boston, Museum of Fine Arts, Inv. 00345; um 420–400 v. Chr.).
104 Zur Ikonographie vgl. Kap. IV.2.12. *Kentauromachie der Nord- und Ostwand*.
105 Vgl. Laufer 1985, 31 f.; Laufer 1990, 884–891 Taf. 563–576; Drougou u. a. 1997; Schmidt-Dounas 1985, 86 f. Anm. 354.
106 Brommer 1967, 80–82 Taf. 173. 177.
107 Schmidt-Dounas 1985, 85–88 Taf. 18.
108 Laufer 1985, 31 f.; eine Zusammenstellung dieser Darstellungen bringt Schmidt-Dounas 1985, 86 mit Anm. 354; s. auch Drougou u. a. 1997, 688–691 Nr. 200–234; Muth 2008, 505–508, Abb. 368 (attisch rf. Kolonettenkrater des Florenz-Malers: Florenz, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 3997; um 470–460 v. Chr.).
109 Bol 2004a, 13–16. 498 Abb. 18. 19.

te, innen, Taf. 64, 1); I 564, Fig. 1 (Ostseite, Kentauromachie, Taf. 150, 1); I 530, Fig. 3 (Nordseite, Leukippidenraub, Taf. 117, 1); I 447, Fig. 3 und die Krieger I 449, Fig. 3–6 (Westseite, Schlacht, Taf. 68, 1; 70, 1; 71, 1. 2); I 450, Fig. 3 und I 459, Fig. 1 (Westseite, Schlacht, Taf. 72, 1; 86, 1. 2); I 468, Fig. 5 (Taf. 102, 1), I 469, Fig. 6 (Taf. 103, 1); I 472, Fig. 1 (Taf. 105, 1. 2); I 473, Fig. 1 (Taf. 106, 1); I 476, Fig. 1 (Taf. 11, 1) und I 480, Fig. 1 (Westseite, Amazonomachie, Taf. 116, 1). Die angeführten Beispiele weisen geringfügige Unterschiede in der Haltung auf, entsprechen jedoch einem Typus[110]. In der Vasenmalerei lässt sich für diesen Typus die Figur des Poseidons anführen, der einen Giganten angreift, wie auf einem Glockenkrater des Altamura-Malers zu sehen ist[111]. Ein Grieche und eine Amazone nehmen auf dem Friesband eines Volutenkraters die gleiche Kampfhaltung ein, jedoch in entgegengesetzter Richtung mit unterschiedlichen Gegnern[112].

Fig. 10 zückt das Schwert in Angriffsstellung hinter dem Kentauren, indem er es mit der Rechten aus der Scheide an der linken Hüfte zieht, also über den Körper greift. Durch diese Bewegung dreht er den Körper etwas zum Betrachter und drückt das Knie des linken Spielbeins nach innen. Die Haltung des Lapithen ähnelt jener zweier Krieger auf dem Westfries des Heroons (I 450, Fig. 4, Schlacht, Taf. 82, 1; und I 471, Fig. 1, Amazonomachie, Taf. 104, 1), die allerdings nicht das Schwert ziehen, sondern über den Körper greifen und zum Schlag mit der Waffe ausholen.

Nahezu identisch, abgesehen von der energischer ausgeführten Schrittstellung, agiert Hermes auf einer Hydria in Boston, der sein Schwert zückt und Argos im Laufschritt verfolgt[113]. Vergleichbar ist weiters die Armbewegung des knienden Troilos auf einer Schale in Paris, der sich gegen die Attacke Achills zur Wehr setzen will und das Schwert zieht[114], oder der gestürzte Hoplit auf einer Schale in New York, der, nachdem er von seinem Angreifer bereits den zweiten Lanzenstoß erhalten hat, aus zwei Wunden blutet und mit letzter Kraft das Schwert zieht[115].

Der Kampf findet offenbar im Freien statt, vielleicht sogar im Garten des Palastes, da die plattentrennenden Baumstämme hier bewusst als Landschaftsangabe zu verstehen sind. Die als Waffen eingesetzten Amphoren allein können zur Örtlichkeit keinen Beitrag leisten. Auf dem Bassai-Fries findet der Kampf nicht im häuslichen Ambiente statt. Auf dem Westfries des Hephaisteions fehlen die Frauen, ebenso auf dem Firstbalkenrelief des sog. Kaineus-Grabes P III/6 aus Limyra (Taf. 169, 1. 2) und auf den Friesen der Nord- und Ostseite des Heroons. Die Süd-Metopen des Parthenon zeigen viermal einen Kentauren mit einer Lapithin, auf dem Fries des Poseidon-Tempels in Sounion sind gleichfalls Frauen dargestellt und außerdem Apollon und Artemis auf dem Gespann, gleich wie auf dem Bassai-Fries.

Die Vasenbilder variieren die Motive: Das Kaineus-Motiv ist aus dem Friesband isoliert dargestellt, der Frauenraub begegnet im Friesverband, ebenfalls das häusliche Ambiente, bei dem auch Frauen dargestellt sind.

Der Bildhauer bzw. entwerfende Künstler schöpft aus einem reichen Motivschatz, er variiert die Figurentypen auf dieser Friesseite und vermeidet Wiederholungen. Perspektive wird hier nicht versucht, jedoch agiert die Gruppe mit der entführten Braut (I 518, Fig. 8–10) raumgreifend, ebenso wie der schräg aus dem Reliefgrund heraustretende Kentaur (I 518, Fig. 2). Die wichtigsten Szenen sind jene mit der Entführung der Braut und der Kaineus-Episode.

Die Kentauromachie der Südseite folgt, wie auch die Amazonomachie, ikonographischen und figurentypologischen Traditionen, die sich an prägnanten Bauwerken des 5. Jhs. v. Chr. orientieren, wie etwa dem Parthenon, dem Hephaisteion oder dem Bassai-Tempel. Und wiederum finden sich ähnliche Figurtypen auch in der Vasenmalerei des 5. Jhs. Die musterhaften ikonographischen Vorlagen etwa für die Kaineus-Gruppe sind mit ergänzenden Figurentypen erweitert und auch aufgelockert.

110 Zur Erörterung einer Vorlage, die vom/von den entwerfenden Bildhauer/n verwendet wurde, s. Kap. IV.4.6.

111 Muth 2008, 315 f. Abb. 217 (attisch rf. Glockenkrater des Altamura-Malers: Paris, Petit Palais, Inv. 868; um 470–460 v. Chr.).

112 Muth 2008, 380–382 Abb. 270 A. B. (attisch rf. Volutenkrater des Niobiden-Malers: Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 81672 [H 2421]; um 460 v. Chr.). Weitere Beispiele bei Muth 2008, 399–402 Abb. 282 (attisch rf. Pelike des Christie-Malers: Brüssel, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Inv. A 133; Mitte 5. Jh. v. Chr.); 283 (attisch rf. Halsamphora der Polygnot-Gruppe: Jerusalem, Israel-Museum, Inv. 75.15.18; um 450–430 v. Chr.); 284 (attisch rf. Halsamphora des Malers der Yaler Oinochoe: New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 41.162.155; um 450–430 v. Chr.); 285 (attisch rf. Kelchkrater des Niobiden-Malers: Ferrara, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 2891 [T 313]; um 460–450 v. Chr.). Allein die wenigen hier angeführten Beispiele zeigen die Beliebtheit und Häufigkeit des Typus.

113 Muth 2008, 606 f. Abb. 436 (attisch rf. Hydria des Agrigento-Malers: Boston, Museum of Fine Arts, Inv. 08.417; um 460–450 v. Chr.).

114 Muth 2008, 105 f. Abb. 61 (attisch rf. Schale des Oltos: Paris, Musée du Louvre, Inv. G 18; um 520–510 v. Chr.).

115 Buitron-Oliver 1995, 72 Nr. 5 Taf. 2 (attisch rf. Schale des Douris, aus Cerveteri: New York, Privatbesitz; um 490–480 v. Chr.); 19 f. 75 Nr. 48 Taf. 32–33 (attisch rf. Kantharos des Douris: Brüssel, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Inv. A 718; 500–480 v. Chr.). Ähnlich ergeht es dem Krieger auf einer Schale des Onesimos: Muth 2008, Abb. 126 A (attisch rf. Schale des Onesimos: Boston, Museum of Fine Arts, Inv. 01.8021; 1. Viertel 5. Jh. v. Chr.).

IV.2.3. KAMPF DER SIEBEN GEGEN THEBEN: KAMPF UM EINE STADT – EIN MYTHOS, I 520–I 524 (TAF. 39–44; 197, 2–199, 2)

Südwand, außen, rechts vom Tor; obere Friesreihe

Die obere Friesreihe an der äußeren Südseite, rechts vom Tor, umfasst insgesamt fünf Reliefplatten[116]. Zu den Darstellungen um den Zug und Kampf der Sieben gegen Theben gehören Episoden zur Vorgeschichte des Kampfes. Die eigentlichen Kampfhandlungen, die in etwa sechs griechischen Denkmälern überliefert sind[117], beinhalten immer auch prägnante Szenen wie etwa den Leitersturz des Kapaneus, die Flucht des Adrastos oder das Versinken des Viergespanns von Amphiaraos in den Erdboden und bisweilen auch den Zweikampf des Brüderpaares Eteokles und Polyneikes[118]. Die Kampfszenen sind hingegen allgemein gehalten und heben keine Gruppe besonders hervor, während die prägnanten und interpretationstragenden Bilder des Adrastos, Kapaneus und Amphiaraos an den Anfang und das Ende des Frieses gesetzt sind.

Die vielfigurigen Kampfbilder der Sieben gegen Theben gehen vermutlich, wie K. Schefold betont hat[119], auf Vorbilder in der großflächigen Malerei zurück, was nicht nur die griechischen Vasenbilder, sondern auch die Denkmäler in Etrurien und Rom klar vor Augen führen[120]. Auf einem fortlaufenden Friesband dargestellte Kampfhandlungen mit einer vergleichbaren Anzahl von Kriegern sind zu diesem Thema nicht erhalten.

Die anderen Kämpfer agieren paarweise, insgesamt sind neun kämpfende Paare dargestellt. Dazu kommen noch der hinter dem Gespann nachlaufende Krieger, vier verwundet bzw. leblos am Boden liegende Kämpfer, der Salpinxbläser, der auf dem Felsen Thronende und am rechten Friesrand zwei weitere Krieger, von denen einer zu Boden stürzt. Das Relief endet vor dem Mauerende, denn die Schmalseite des Eckblockes ist unreliefiert geblieben[121].

Ikonographische Vorbilder für die Darstellung der Sieben werden, wie schon erwähnt, in der griechischen Malerei vermutet[122]. Der Bildhauer des Heroonfrieses hat sich vielleicht auf einzelne charakteristische Figurentypen beschränkt, die dem Betrachter sofort ermöglichten, das Dargestellte zu erkennen und den Bezug zum Mythos herzustellen. Sonst zeigt der Fries eher allgemeine Kampfhandlungen und Figurentypen, die – ohne die Schlüsselfiguren – nicht speziell mit einem bestimmten Mythos in Verbindung gebracht werden können. Anders als auf Denkmälern in Etrurien oder römischen Sarkophagen verzichtete man hier auf die Darstellung der weiblichen Figuren wie etwa Iokaste, Antigone etc., die im Mythos eine wichtige Rolle spielen[123].

I 520; I 521a. b; I 522a. b (Taf. 39–42; 43, 1. 2; 44, 1. 2)

Die nach links aus dem Bildfeld hinausstürmende Quadriga erinnert an das Apobatenmotiv, das in Lykien häufig auf Sarkophagen dargestellt wurde, etwa auf den Deckeln des Pajawa-Sarkophags[124], des Merehi-Sarkophags (Taf. 174, 3. 4)[125] oder des Dereimis- und Aischylos-Sarkophags (Taf. 171, 4. 5). In den beiden ersteren Fällen stehen die Hopliten mit einem Fuß im Wagenkasten, der andere schwebt in der Luft, sodass ein Aufspringen in den Wagen knapp vor dem Losfahren des Gespanns wahrscheinlicher ist als ein Abspringen während der Fahrt, das einen Rückstoß hervorrufen würde, durch den der Krieger leicht hätte zu Fall gebracht werden können[126]. Die Haltung der Figur auf der Platte I 520 ist jedoch ambivalent und könnte auch ein Absteigen suggerieren, jedoch nur unter der Voraussetzung, dass die Pferde bereits zum Stillstand gekommen wären. Zumindest wären die Bewegung des Hopliten und die aufschwingenden Falten des Chitonrockes nicht anders zu erklären, wie bereits W. Tietz dargelegt hat[127]. Andererseits macht ein unbewaffnetes Absteigen – mit dem wahrscheinlichen Ziel, sich an den Kampfhandlungen zu beteiligen – kaum Sinn. Der Hoplit stellt den Fuß etwas unter den Wagenkasten und scheint sich auf einen Auf-

116 Benndorf – Niemann 1889, 187–200 Taf. 24; Eichler 1950, 16; Oberleitner 1994, 24–26; Krauskopf 1994, 730–748; Schefold 1993, 278–287.

117 Vgl. Krauskopf 1994, 739–741 Nr. 40–45. Zu den literarisch überlieferten Denkmälern gehören zwei Statuengruppen in Delphi und Argos, ein Gemälde im Tempel der Athena Areia in Plataiai, ein Relief auf dem Amykläischen Thron sowie andere Gemälde mit einzelnen Szenen aus diesem Sagenkreis; s. Krauskopf 1994, 733–735 Nr. 1–6; auch Schefold – Jung 1989, 77–84.

118 Krauskopf 1981a; Krauskopf 1981b; Krauskopf 1990; Krauskopf 1994.

119 Schefold – Jung 1989, 83.

120 Vgl. die besprochenen Denkmäler bei Krauskopf 1974; Krauskopf 1981a; Krauskopf 1981b; Krauskopf 1990; Krauskopf 1994.

121 Dieser Eckblock gehört auch zur äußeren Verschalung der Ostwand und hätte durchaus ein Relief tragen können. Ob das Stück bemalt war, lässt nicht mehr feststellen.

122 Krauskopf 1974, 58 f.; Krauskopf 1994, 733–735. 745 f.

123 Schefold – Jung 1989, 77–84; vgl. die besprochenen Denkmäler bei Krauskopf 1974; Krauskopf 1981a; Krauskopf 1981b; Krauskopf 1990; Krauskopf 1994.

124 Borchhardt u. a. 1969/70, 194–196 Abb. 4; Demargne – Laroche 1974, 95 f. Taf. 38, 1. 2. Vgl. auch andere Darstellungen auf lykischen Grabmonumenten: Dereimis- und Aischylos-Sarkophag (Benndorf – Niemann 1889, 226–230 Taf. 1; Oberleitner 1994, 53 Abb. 115); Sarkophag des Xudalije in Kyaneai (s. zuletzt Kolb 2008a, 113 f. Abb. 171. 172); sog. Delfin-Sarkophag (Szemethy 1991, 160 Taf. 34. 35).

125 Borchhardt u. a. 1969/70, 194–196 Abb. 5; Demargne – Laroche 1974, Taf. 49, 2; 51, 1.

126 J. Borchhardt sieht die Apobaten-Figuren als siegreichen Grabherrn in einem hippischen Agon und erkennt in der Chimaira auf dem Merehi-Sarkophag eine Beziehung zu dem mythischen Ahnherrn Bellerophon. Der Panther hätte hier als Wächter des Grabes eine apotropäische Funktion: Borchhardt u. a. 1969/70, 196.

127 Tietz 1996/1997, 60.

sprung vorzubereiten, denn zum Absteigen müsste der Wagen das Tempo reduzieren. Für diese Interpretation spricht auch die Haltung der Pferde, die ihre Vorderbeine, in Bereitschaft loszusprengen, hochgehoben haben. Der Wagenlenker scheint die Rosse noch solange zu zügeln, bis der Krieger sicher im Wagenkasten steht. Jedenfalls lockert er den rechten Zügel bereits und das äußere Pferd senkt den Kopf und setzt schon zum Sprung an. Das Umwenden des Kopfes der Figur spricht ebenfalls nicht für ein Abspringen, denn der Apobat müsste sich in dem Moment, in dem er mit dem Fuß den Boden berührt, auf die Phase des Loslassens und Laufens konzentrieren und nicht den Blick nach hinten richten.

Es handelt sich bei diesem Gespann also generell um ein sog. Apobatenmotiv[128]. Mit dem Agon steht diese Szene jedoch nicht im Zusammenhang, was die oben angesprochenen Abweichungen zu anderen Apobatendarstellungen erklären würde[129]. Diese Darstellung geht daher auf das Apobatenmotiv zurück, wird jedoch etwas verändert (Bewegung der Pferde, Wendung des Kopfes der Figur) und für die Szene des fliehenden Adrastos adaptiert. Es wurde also eine bekannte und gängige Ikonographie für diese Figur ausgewählt und in einem anderen Zusammenhang verwendet.

Die Deutung der Figur als Adrastos liegt sehr nahe, da er in dem Mythos der einzig Überlebende ist und ihm allein die Flucht gelingt. Außerdem weist der Arm der nach links laufenden Figur hinter dem Gespann in seine Richtung, d. h. es hat den Anschein, als wollte dieser Krieger ebenfalls auf dem Wagen fliehen, konnte diesen aber nicht mehr erreichen. Ein anderer Aspekt ist die Position des Gespanns am linken Rand der Friesreihe, die wohl kaum auf ein Ankommen schließen lässt, sondern im Gegenteil noch deutlich unterstreicht, dass die Gruppe dem Geschehen entflieht.

Die anderen Szenen mit Viergespann auf den Heroonfriesen (I 448, Landungsschlacht, Westwand, Taf. 69, 1; I 507, Südwand, innen, Taf. 163, 1) verwenden dieses Motiv, doch steht der Krieger auf I 507 mit beiden Füßen auf dem Wagen, jener der Platte I 448 ist offenbar soeben mit dem rechten Fuß aufgestiegen, der linke hat sich vermutlich vom Boden abgestoßen, und wendet den Oberkörper und den Kopf nach hinten und blickt zurück auf das Kampfgewühl. Das Motiv des Aufsteigens auf einen Wagen lehnt sich freilich an die zahlreichen Apobatendarstellungen an[130], hat aber hier inhaltlich gleichfalls nichts mit diesen gemein.

Bei den Kampfdarstellungen dominieren die Zweifigurengruppen, auf jeder Platte ist zusätzlich ein Gefallener zu sehen. Das erste gegnerische Paar auf I 521 (Taf. 43, 1) befindet sich nicht in Kampfhaltung, sondern zeigt einen Krieger, der einen Gefangenen mit der Peitsche vor sich hertreibt. Darstellungen von Gefangenen sind in der griechischen Kunst vor der Fesselungsszene auf dem Ostfries des Hephaisteions (Taf. 178, 1) nicht belegt[131]: Dort werden links von den ersten Götterfiguren einem knienden Krieger die Hände am Rücken gefesselt. Figurentypologisch ähnlich, jedoch in anderem inhaltlichen Kontext, sind die Figuren auf dem Nordfries des Niketempels, von denen eine als Memnon gedeutet wird. Dieser hat soeben seinen korinthischen Helm verloren, der vom Kopf fällt, und wird von dem Krieger hinter ihm am Chiton oder Oberarm gefasst[132].

Das anschließende Kämpferpaar entspricht dem Grundtypus der Landungsschlacht I 449, Fig. 1 und 2 (Taf. 70, 2), der Angreifer führt exakt die Bewegung von I 454, Fig. 3 aus (Taf. 78, 1).

Die Schildraubszene[133] auf I 521 folgt genau dem Typus, der auch auf dem unteren Register eines Felsreliefs in Tlos[134] oder auf dem Relief des Tebursseli-Grabes (Taf. 169, 4)[135] dargestellt ist. Die beiden Krieger laufen, so wie auch bei den anderen Darstellungen mit diesem Thema, im Gleichschritt hintereinander und der Fliehende wendet sich zum Verfolger um. Es liegt nahe, wie A. Pekridou-Gorecki jüngst hervorgehoben hat, dass der Schildraub als solcher einer Tötung des Gegners vorausgeht, also nicht der Raub

128 s. auch Borchhardt u. a. 1969/70, 191–203; Borchhardt 1970, 77.

129 Auf griechischen Denkmälern und in der Vasenmalerei wusste man zwischen dem Auf- bzw. Absteigen von einem Wagen ikonographisch sehr wohl zu unterscheiden; s. dazu Szemethy 1996, 129–132 mit Abb. 7–10.

130 Vgl. allg. DNP I (1996) 848 s. v. Apobates (W. Decker); Szemethy 1996, 130–132 Abb. 7; Benda-Weber 2005, 149 f.

131 Vgl. dazu Muth 2008, 614 Anm. 193; Dörig 1985, 4–9 Abb. 9. 10. In der Ikonographie des Orients gehören diese Motive zum gängigen Repertoire der Denkmäler mit kriegerischem Kontext: Reade 2007.

132 Zum Nordfries des Niketempels jetzt Schultz 2009, 128–167.

133 Es sind zwei Motive des Schildraubs zu unterscheiden: zum einen der Typus des Verfolgens eines Gegners und das Packen des Schildes, zum anderen das Entreißen des Schildes eines zu Boden gestürzten Kriegers. Dazu kommt noch das Motiv des Schildtriumphs, das bereits erbeutete Schilde zeigt; Benda-Weber 2005, 149 f.; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 90 f. mit weiteren Beispielen des Motivs auf lykischen Grabreliefs.

134 Bruns-Özgan 1987, 232–235. 272 f. Kat. F 29 Taf. 29, 3.

135 Borchhardt u. a. 1988, 110–115 Abb. 26.

der Schutzwaffe allein das Ziel ist, sondern der Raub mit Tötungsabsicht im Vordergrund steht und die Vorstufe zum Schildtriumph darstellt, der besonders auf lykischen Grabreliefs thematisiert wird[136].

Der linke Krieger des anschließenden Kämpferpaares wendet sich zu seinem Verfolger um, er hat vermutlich soeben den am Boden liegenden Krieger zu Fall gebracht. Der Angreifer hingegen läuft das Schwert schwingend auf den Pilosträger zu. Dieser erinnert in der – bedingt durch die der Schrittrichtung entgegengesetzte Bewegung – eingeschränkten Manövrierfähigkeit an den in Rückenansicht gezeigten Speerträger I 445, Fig. 3 (Taf. 67, 2) oder etwa an den Griechen I 475, Fig. 1 (Taf. 108, 1), dessen Bewegung einem effizienten Waffenstoß entgegenwirkt. Der angreifende Krieger holt in gleicher Weise mit dem Schwert aus wie die Figuren I 449, Fig. 2 (Taf. 70, 1), I 451, Fig. 10 (Taf. 73, 1; 75, 2) oder I 476, Fig. 3 (Taf. 111, 1).

Das erste Kriegerpaar auf I 522 (Taf. 44, 1) hat keine motivische Entsprechung in anderen Figuren der Heroonfriese; ähnlich sind I 450, Fig. 1/2 (Taf. 72, 1), I 516, Fig. 2/3 (Taf. 27, 1. 2) und I 517, Fig. 3/4 (Taf. 29, 1). Der attackierende Kämpfer drückt dem auf die Knie gesunkenen Gegner sein rechtes Knie in den Rücken, während er ihm die Hände am Rücken fesselt. Das Motiv gleicht dem auf der linken Platte des Ostfrieses am Hephaisteion, auf der ein Krieger dem knienden Gegner den Fuß in den Rücken drückt und ihm die Hände fesselt (Taf. 178, 1)[137].

Die mittlere Gruppe kämpft über einem Gefallenen (I 522, Fig. 3–5, Taf. 44, 1. 2), ein vielfältig dargestelltes Motiv, das aber nur vermuten lässt, zu welchem der Kämpfenden der Gefallene gehört. Der Krieger mit dem korinthischen Helm – übrigens die einzige Figur mit diesem Helmtypus auf diesem Fries – nähert sich geduckt dem Angreifer mit dem Speer. Es wäre möglich, dass er sich, nachdem er den Feind niedergestreckt hat, aufrichtet und sich dem nächsten Angreifer zuwendet. So könnte die gebeugte Haltung erklärt werden, die sonst bei Bogenschützen zu beobachten ist. Der Typus der Fig. 3 hat eine Entsprechung in dem Griechen auf der äußeren Südseite, der sich der heranreitenden Amazone entgegenstellt (I 517, Fig. 5, Taf. 29, 1), und in zwei Kriegern auf dem Ostfries des Hephaisteions (Taf. 178, 2)[138]: Der erste Krieger rechts der Göttergruppe nähert sich dort dem in Rückenansicht attackierenden Kämpfer, neben dem sich wiederum ein anderer über den Gefallenen duckt. Der Block i des Westfrieses am Niketempel (Taf. 180, 1) zeigt diesen Figurentypus zweimal, die Blöcke g und a des Südfrieses jeweils einmal, jedoch immer über einem Gefallenen[139]. Der Typus dieser Krieger variiert nur ganz geringfügig, sodass es naheliegt, an eine gemeinsame Vorlage zu denken. Ähnlich aufgebaute Figurengruppen sind bereits am Ost- und Nordfries des Siphnierschatzhauses in Delphi zu finden[140]. Eine Variante eines solchen Figurenpaares zeigen eine Schale in London und eine Oinochoe in Ferrara[141], auf denen sich jeweils der von links angreifende Krieger in geduckter Haltung mit gezückter Waffe nähert und der von rechts kommende die Waffe offensiv schwingt.

Das letzte Kriegerpaar Fig. 6/7 auf dieser Platte zeigt eine Kampfsituation und den verzweifelten Versuch des zu Boden Gestürzten, dem Angreifer den Schild zu entreißen oder ihm nur den Arm um Gnade flehend entgegenzustrecken. Ein vergleichbares Motiv auf den Heroonfriesen sind die Figurenpaare, von denen ein Krieger auf dem Boden kniet und sich gegen den Angriff des Gegners zu schützen sucht (I 449, Fig. 1/2, Taf. 70, 1. 2; I 451, Fig. 1/2 und 9/10, Taf. 73, 1 I 517, Fig. 8/9, Taf. 29, 1). Auch der Kentaurenkampf auf der Metope 30 der Südseite des Parthenon kann diesem Typus zugeordnet werden, denn der Lapithe streckt den Arm und die Faust gegen die Brust des Kentauren, um diesen wegzudrücken, während der Angreifer seine Waffe gegen den Knienden schwingt[142].

136 Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 91; Vgl. auch Akurgal 1941; Bruns-Özgan 1987, 232–235; Benda-Weber 2005, 149 f.; Marksteiner 2002, 214–218. 234–241.

137 Dörig 1985, 6–9 Abb. 9–13.

138 Dörig 1985, 19 f. Abb. 23. 24; 23–25; 27–29.

139 Felten 1984, Taf. 47; Knell 1990, 141–149 Abb. 223 (Block i). 234 (Block g). 236 (Block a).

140 Felten 1984, 38–40 Taf. 44, 3. 4; Brinkmann 1994, Beil. 1. 2.

141 Muth 2008, 228–231 Abb. 147 (attisch rf. Schale des Kodros-Malers: London, British Museum, Inv. 1948.10-15.3; um 440–420 v. Chr.); Abb. 149 (attisch rf. Oinochoe des Washing-Malers: Ferrara, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 3811 [T31AVPA]; um 430 v. Chr.).

142 Brommer 1967, 124 f. Taf. 229.

I 523 (Taf. 43, 3)

Der rücklings von der Leiter stürzende Krieger fällt an der rechten Seite der Sprossen herab, ist daher aus der zu erwartenden Fallrichtung herausgedreht, sein Körper verläuft quer über das Bildfeld. Die Leiter selbst ist diagonal von rechts oben nach links unten gesetzt, jedoch so gearbeitet, dass sie nicht wie eine feste Konstruktion, sondern wie eine Hängeleiter aussieht. Möglich wäre auch, dass der Bildhauer die durch den Blitzschlag gebrochenen Streben der Leiter im oberen Bereich zeigen wollte, wodurch eine leichte Biegung entstanden ist. Die Leiter kippt offenbar nach rechts um, denn die linke Strebe steht nicht mehr auf dem Boden.

Wie oben erwähnt, liegt in dieser Szene aus dem Zusammenhang der Gesamtdarstellung auf diesem Fries der Leitersturz des Kapaneus vor[143]. Von den etwa neunzehn bekannten Denkmälern, die einen Krieger mit bzw. auf einer Leiter zeigen, sind sechzehn relativ sicher mit Kapaneus in Verbindung zu bringen, aber nur drei zeigen den Leitersturz[144]. Auf der Volterraner Aschenurne ist diese Szene an den rechten Rand und vor das Stadttor gesetzt, die Leiter ist offenbar bereits durch den Blitz zerstört, denn der nackte Krieger stürzt rücklings mit dem Kopf voran und fast senkrecht herab, der linke Arm hält noch den Rundschild. Der Versuch, mit dem rechten Arm die Leiter zu umklammern, scheitert. Interessant ist das Verhältnis von Körper und Leiter, denn Kopf und Oberkörper befinden sich vor den Sprossen, die Hüfte und die Beine jedoch dahinter. Der Angreifer ist offenbar durch den Zwischenraum in der Leiter gefallen, der aufgrund der abgebrochenen Sprossen entstanden ist. Auf der Londoner Glaspaste stürzt Kapaneus mit angewinkelten Beinen entlang der Leiter herab, so als hätte er den Halt verloren und würde springen. Von dem Blitzschlag ist bei dieser Darstellung nichts zu erahnen. Vielleicht ist diese Version vom Leitersturz auch auf die nur sehr kleine Fläche, die für dieses Thema zur Verfügung stand, zurückzuführen. Die ikonographische Lösung am Südfries und auf der Aschenurne birgt mehr Dramatik und geht sicherlich auf ein Vorbild – vermutlich in der Malerei – zurück. Die Figur auf der Platte I 523 erinnert an Motive der vom Pferd stürzenden Reiter, wie etwa jener auf dem Deckel des sog. Tänzerinnensarkophags in Xanthos (Taf. 173, 3)[145], auf der Platte BM 860L oder auch BM 862 vom Großen Sockelfries am Nereidenmonument[146] sowie an die Amazone auf I 473 (Taf. 106, 1). Der durch Aigisthos' Hand getötete und rücklings vom Thron stürzende Atreus auf einer Amphora gehört zu den raren Beispielen eines Sturzes in der Vasenmalerei[147]. Die Beine sind eingeknickt und die Arme hängen kraftlos herab.

Fig. 2 liegt vor der Mauer auf dem Boden und nimmt die Haltung eines Schlafenden ein. Der Krieger vermittelt den Eindruck, als wäre er verwundet, nicht aber bereits tot. Vielleicht ist mit dieser Figur der sterbende Melanippos gemeint[148], Beweise lassen sich für diese Vermutung jedoch nicht beibringen[149]. Ganz ähnlich ist der Gestürzte auf Block m vom Nordfries des Niketempels gezeigt[150], denn auch dieser hat beide Beine aufgestellt und zumindest einen Arm hinter den Kopf gelegt. Der Gefallene auf Block a des Südfrieses[151] liegt seitlich, legt den Kopf auf den rechten ausgestreckten Arm, der linke hängt kraftlos vor dem Körper herab auf einem Skyphos, die Beine sind ausgestreckt. Sehr ähnliche Figurentypen zeigen einige Vasenbilder, etwa ein von Herakles bezwungener Gigant [152], der zu Boden gesunken ist und auf dem Rücken mit dem Oberkörper zum Betrachter nach links liegt, ein Bein aufgestellt, das andere ausgestreckt. Mit dem rechten Arm stützt er sich am Boden ab, der linke liegt unter dem Kopf. Auf einem etwa gleichzeitig entstandenen schwarzfigurigen Vasenbild[153] liegt ein verwundeter Krieger nach rechts, die Beine aufgestellt und den Oberkörper herausgedreht, sodass das Gesicht zum Boden gerichtet ist. Mit den Armen stützt er sich am Boden ab.

Der Salpinxbläser Fig. 3 eilt in ungewöhnlich stürmischer Bewegung auf Kapaneus zu, denn auf anderen Denkmälern bewegt sich der Bläser meist in verhaltenem Schritt oder steht überhaupt[154]. In dem stabförmigen Gegenstand, den die Figur mit der linken

143 I. Krauskopf listet insgesamt drei Darstellungen zu diesem Thema auf, wobei zwei in das 2./1. Jh. v. Chr. datieren: Krauskopf 1990, 956 Nr. 27 (Heroon, Südfries); Nr. 28 Taf. 607 (Alabasterurne: Volterra, Museo Guarnacci, Inv. 371; 1. Hälfte 1. Jh. v. Chr.); Nr. 29 Taf. 608 (Glaspaste: London, British Museum, Inv. BM 1055; 2./1. Jh. v. Chr.).

144 Krauskopf 1990, 954–956 Nr. 9–10. 12–23. 26–29; 960–963. Krauskopf 1974, 56–60 erkennt in der Darstellung auf etruskischen Aschenurnen eine Abhängigkeit von den Figuren des Giebelreliefs von Talamone; vgl. Krauskopf 1994, 741 Nr. 48. Der Sturz von der Leiter im Kontext der Überwindung einer Stadmauer und der Erstürmung einer Stadt wird ausführlich von Arrian beschrieben (Arr., an. 6, 9), der die Eroberung einer Stadt der Maller, eines indischen Stammes, durch Alexander den Großen und seine Truppen schildert. Vgl. auch Diod. 98, 5 f.; 99, 4.

145 Demargne – Laroche 1974, 100–103 Taf. 57, 1. 3.

146 Childs – Demargne 1989, 46 f. Taf. 9, 1 (Ostfries); 50 f. Taf. 17, 1 (Südfries).

147 Godart – De Caro 2008, 21. 194 f. Nr. 56 (apulische Amphora des Dareios-Malers: ehemals Boston, Museum of Fine Arts, Inv. 1991.437; um 340–330 v. Chr.).

148 Kossatz-Deissmann 1992, 69 f.

149 s. Krauskopf 1974, 57.

150 Harrison 1997, 118 f. Abb. 16; Schultz 2009, 131–135 Abb. 28–31.

151 Harrison 1997, 116–118 Abb. 15.

152 Muth 2008, 295 f. Abb. 194 (attisch rf. Skyphos des Nikosthenes-Malers: Paris, Musée du Louvre, Inv. G 66; um 520–500 v. Chr.).

153 Muth 2008, 109 Abb. 64 (attisch sf. Bauchamphora der Leagros-Gruppe: München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. 1415; um 520–500 v. Chr.).

154 Borchhardt 1976a, 70 listet die Darstellungen von Salpinxbläsern auf den drei monumentalen Grabanlagen in Lykien auf. Zur Funktion der Salpinx vgl. Der Kleine Pauly IV (1979) 1522 s. v. Salpinx (U. Klein); DNP V (2000) 549 s. v. Musikinstrumente V. B. 3. Salpinx (F. Zaminer); Xanthoulis 2006, 39–45, bes. 41. Die Aufgabe des Auleten auf der Chigikanne ist eine andere, nämlich die Angabe des Rhythmus für die marschierende Phalanx (s. D'Acunto 2013, 101–104), wohingegen die Salpinx als Signalinstrument zum Aufbruch zu oder Rückzug von einem militärischen Angriff zum Einsatz kommt.

Hand schultert, erkennt O. Benndorf ein „stabartiges Attribut“, F. Eichler einen Stab, J. Borchhardt vermutet eine Lanze[155]. Diese ist mit einem Widerhaken versehen, aber in der Hand eines Trompeters ist nicht ungewöhnlich und in zahlreichen Beispielen belegt[156]. Der Salpinxbläser auf einer Schale im Vatikan beugt sich vor, an der Hüfte ist ein Schwertgurt befestigt[157]. Auf dem Westfries des Heroons wendet sich die mit dem Rücken zum Betrachter stehende Figur nach rechts und bläst zum Kampf (I 445b, Taf. 67,2). Forschen Schrittes folgt der Salpinxbläser dem Reiter des Jagdfrieses am Nereidenmonument (Architravfries, Ostseite, BM 888)[158]. Mit der rechten Hand stützt er den Schaft des Instrumentes, die gebeugte Linke verbirgt sich unter der Chlamys. Das Relief ist an dieser Stelle etwas verwischt, sodass der Reliefrest an der linken Hüfte nicht genau zu bestimmen ist; vielleicht stützt er sich mit der Hand an der Hüfte ab. Auf dem Felsgrab in Limyra (Taf. 169,7) steht der Salpinxbläser frontal, wendet den Kopf nach links und feuert die Kämpfenden mit den Klängen an[159]. Eine Waffe ist bei diesen Beispielen nicht dargestellt.

Ein weiteres Beispiel ist in zweifacher Ausführung auf den Friesen des Heroons von Limyra zu sehen (Taf. 170,4)[160]. Beide Male ist der Trompeter direkt neben dem Viergespann an den Beginn des Frieses gesetzt und kündigt den Aufbruch an. Hier scheint der Salpinxbläser hingegen zum Rückzug zu blasen, angesichts der bevorstehenden Niederlage der Sieben, denen er vermutlich zugeordnet werden kann, da er sich in unmittelbarer Nähe des versinkenden Pferdegespanns der nächsten Platte befindet, wo die sitzende Figur im Hintergrund die vorhersehbaren Vorgänge beobachtet.

I 524 (Taf. 44,3)

Neben dem herabstürzenden Kapaneus (I 523, Fig. 1, Taf. 43,3) und dem fliehenden Adrastos (I 520, Fig. 3, Taf. 39,1) ist es das untergehende Gespann des Amphiaraos (I 524, Fig. 1 und 2a–d, Taf. 44,3), das die Ikonographie des Frieses als Kampf der Sieben gegen Theben bestimmt. Das Motiv des untergehenden Amphiaraos ist vergleichsweise selten zur Darstellung gekommen und zeigt diesen meist mit hilfeflehend erhobenem Arm neben dem Wagenlenker Baton[161]. Hier ist er allein, lenkt mit der Linken die Quadriga selbst und hebt den rechten Arm hoch. Allen Darstellungen des untergehenden Amphiaraos ist das mit Wagenkasten und Pferden in den Boden sinkende Gespann gemein.

Hinter dem Geschehen thront ein älterer und bärtiger Mann (Fig. 3). Er hat sich auf einem Felsen niedergelassen und ist in nachdenklicher Pose gezeigt, mit der Linken stützt er sich auf einem Krummstab ab und wird als Zeus – hier ohne Blitzbündel – oder als Teiresias, der mit nachdenklicher Miene das vorausgesehene Geschehen verfolgt, gedeutet[162]. Ikonographisch ist er dem Thronenden auf I 525, Fig. 6 (Taf. 45,2) ähnlich, ebenso könnte man ihn mit dem linken auf einem Felsen sitzenden Mann einer Platte des Ilissos-Frieses (Taf. 179,3) vergleichen[163]. Eine Geste der Verzweiflung und der bösen Vorahnung vollzieht der auf einem Altar sitzende Priamos auf einer Nestoris in Malibu, indem er die Finger der linken Hand an die Stirn führt und den Kopf leicht vorneigt[164]. Gleichermaßen in Gedanken versunken, den Kopf auf den Arm gestützt, thront Demeter auf dem Ostfries des Parthenon[165]. Auf einem Weihrelief im Akropolis-Museum ist eine Szene in einem Grottenheiligtum dargestellt[166]. Neben Gottheiten wie Apollon, Artemis und Demeter lagert Zeus erhöht auf einem Felsengebilde und beobachtet gelassen die Übergabe des Dionysoskindes durch Hermes an eine Nymphe. Eine sorgenvolle Anspannung wie bei Fig. 3, die das Haupt aufstützt, ist nicht spürbar. Dieser Gestus kann unterschiedliche Stimmungen ausdrücken, zum einen Trauer oder nachdenkliche Versunkenheit, zum anderen auch Verzweiflung und böse Vorahnung[167]. Allerdings sind Darstellungen des Göttervaters Zeus in solcher Pose mit sorgenvoller Miene nicht bekannt[168].

155 Benndorf – Niemann 1889, 190; Eichler 1950, 51; Borchhardt 1976a, 70.

156 Paquette 1984, 74–83 Nr. T 6 (attisch rf. Schalenfragment des Menon-Malers, eigentlich Psiax: New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 14.146; um 515 v. Chr.); Nr. T 8 (sf. Krater des Aristonothos: Rom, Musei Capitolini, Inv. 172; 7. Jh. v. Chr.); Nr. T 13 (Fragment einer attisch rf. Hydria des Hypsis-Malers: München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. 2424 (J4); 525–500 v. Chr.); Nr. T 14 (apulisch rf. Volutenkrater des Malers der Geburt des Dionysos: Tarent, Museo Archeologico, Inv. IG 8264; um 410–400 v. Chr.); T 15 (attisch rf. Schale des Nikosthenes-Malers, aus Vulci: Castle Ashby, Inv. 57; um 520–510 v. Chr.).

157 Paquette 1984, 79, T 5 (attisch rf. Schale des Oltos, aus Vulci: Vatikan, Museo Gregoriano Etrusco, Inv. 498; 525–475 v. Chr.); vgl. auch den speertragenden Krieger mit nach unten zeigender Salpinx: Sichtermann 1966, 37 f. Kat. 42 Taf. 71.

158 Childs – Demargne 1989, 189 f. Taf. 118, 3.

159 Bruns-Özgan 1987, 170–173. 265 Taf. 31, 3. 4; Schweyer 1990, 376 Abb. 4; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 185 f. mit Anm. 190; 229 f. Taf. 54, 1.

160 Borchhardt 1976a, 70 Abb. 12–15.

161 Krauskopf 1981b, 698 f. Nr. 37 (weißgrundig sf. Lekythos, aus Eretria: Athen, Nationalmuseum, Inv. 1125 (CC960); 2. Viertel 5. Jh. v. Chr.); Nr. 38 (attisch rf. Volutenkrater des Niobiden-Malers, aus Spina: Ferrara, Museo Archeologico Nazionale, Inv. T 579; um 450 v. Chr.). Auf etruskischen Aschenurnen wird Amphiaraos von einem weiblichen Dämon begleitet: Krauskopf 1981b, 699 f. Nr. 40–44 Taf. 561–562.

162 s. Borchhardt – Bleibtreu 2006, 57; Oberleitner 1994, 26 Abb. 42 sieht in der Figur Zeus; vgl. Eichler 1950, 51 mit Anm. 8a. Zum Mythos um den Kampf der Sieben gegen Theben und das Versinken des Gespanns vgl. Zimmermann 1993, 57–88 mit Besprechung der antiken Quellen. G. Ugolini hat das Bild des Teiresias untersucht und kommt zu dem Ergebnis, dass die wenigen bildlichen Darstellungen des Sehers sich auf die Nekyia der Odyssee oder auf den Thebanischen Sagenkreis beziehen: Ugolini 1995, 257. Vgl. Ugolini 1995, 253–256: auf einem Bronzegefäß hockt Teiresias auf einer Mauer (Bronzevase: Arezzo, Museo Archeologico; 5. Jh. v. Chr.), auf einem Reliefbecher aus Tanagra sitzt der Seher auf einem Thron (Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung, Inv. 3136-O; 2. Jh. v. Chr.). Eine ikonographische Parallele zu der Szene auf I 524 mit dem Untergang des Amphiaraos ist nicht bekannt.

163 Palagia 2005, 178 f. Abb. 15, 1–2; Leventi 2008.

164 Hedreen 2001, 152 f. Abb. 41 (attisch rf. Nestoris der Polygnot-Gruppe: Malibu, J. P. Getty Museum, Inv. 81.AE.183.2).

165 Knell 1990, 112–114 Abb. 177.

166 Froning 1981, 53 f. mit Anm. 32 f. Taf. 5, 1 (Nymphenrelief vom Areopag: Athen, Akropolis-Museum, Inv. I 7154; um 330 v. Chr.). Vgl. auch die Szene auf dem Telephosfries des Pergamonaltars, die Auge in trauernder Pose und verhüllt auf einem Felsen sitzend zeigt, umgeben von ihren Dienerinnen: Wegener 1985, 58 f. 275 Kat. 24e Taf. 8, 2.

167 Vgl. Huber 2001; Neumann 1965, 125–152.

Die Krieger Fig. 4 und 5 am rechten Plattenende, das von einem Baumstamm begrenzt wird, haben keinen sichtbaren Gegner, scheinen aber von rechts bedroht. Fig. 4 entspricht in der Körperhaltung dem Typus der Figuren I 453, Fig. 2 (Taf. 77, 1), I 454, Fig. 2 (Taf. 78, 1) und I 528, Fig. 5 (Taf. 47, 1), die alle einen weiten Schritt zur Seite setzen, sich nach einem Stein auf dem Boden beugen und dem Angreifer den Schild entgegenhalten. Nahezu identisch sind zwei Griechen in schräg gebeugter Bewegung auf dem Amazonomachiefries des Mausoleums von Halikarnassos[169]. Fig. 4 hält vielleicht den Schild schützend gegen den Blitz des Zeus mit dem dieser die Erde spaltet.
Fig. 5 gehört zum Typus des auf Knien zusammenbrechenden und vornüber fallenden Kriegers wie I 520, Fig. 9 (Taf. 39, 1; 42, 2), ein Motiv, das in Schlachtbildern häufig dargestellt wird[170]. Besonders auf Vasenbildern des 5. Jhs. v. Chr. hat man sich des Typus eines zusammenbrechenden Kriegers bedient, um die Unterlegenheit des Gegners zu demonstrieren, beispielsweise auf einem Kyathos in London, auf dem der Krieger am Rücken verwundet zusammenbricht[171].

Zusammenfassend bleibt festzustellen, dass zwei Figuren die Deutung der Darstellung als Kampf der Sieben gegen Theben sichern[172]: der von der Leiter stürzende Kapaneus (I 523, Fig. 1, Taf. 43, 3) und der mit seinem Gespann in den Boden versinkende Amphiaraos (I 524, Fig. 1, Taf. 44, 3). Auffallend ist ein weiteres Viergespann auf der ersten Platte, das mit dem Wagenlenker und dem aufsteigenden Krieger (I 520, Fig, 1–3, Taf. 39, 1) vor dem Geschehen flieht, sich also zum Eingangstor hin nach links bewegt. Aus dem Zusammenhang der Szene und anhand vergleichbarer Darstellungen kann es sich nur um Adrastos, den König von Argos, handeln, der als Einziger den Kampf gegen Theben überlebt. Alle anderen Kämpfer und Kampfgruppen sind weitgehend unspezifisch und daher kaum mit mythologischen Figuren zu identifizieren. Die auf dem Felsen sitzende Figur (I 524, Fig. 3, Taf. 44, 3), die einen Arm auf einen Stab stützt, mit dem anderen den Kopf, wurde mehrfach als Zeus interpretiert, der sowohl Kapaneus mit seinem Blitz bestraft als auch das Schicksal des Amphiaraos umsetzt und die Erde spaltet. Sie wurde in diesem Kontext auch zu Recht als der Seher Teiresias gedeutet, der mit warnender Stimme vergeblich das Schicksal der Sieben zu verhindern versucht hat, dessen Ikonographie inhaltlich mehr entspricht[173].
Die Friesreihe mit dem Kampf der Sieben gegen Theben lehnt sich ikonographisch an schon bekannte Vorbilder und der Bildhauer war sichtlich bestrebt, den Betrachter durch einzelne Figuren und Figurengruppen über den Inhalt der Darstellung in Sicherheit zu wiegen mit den eindeutig erkennbaren Figuren Kapaneus und Amphiaraos. Unter dieser Voraussetzung lässt sich auch der fliehende Adrastos benennen. Alle anderen Szenen, besonders die Kampfszenen, sind unspezifisch und tragen kaum zur Erkennung des Mythos bei. Figurentypologisch greift der Bildhauer aber vor allem bei den Kriegern auf meist bekannte Motive der Denkmäler des 5 Jhs. v. Chr. zurück. Neu ist die Darstellung des Sehers Teiresias in diesem Kontext.

IV.2.4. LANDUNGSSCHLACHT: ANGRIFF VOM MEER, I 525-I 529[174] (TAF. 45-48; 197, 2-199, 2)

Südwand, außen, rechts vom Tor; untere Friesreihe

Auf diesem Fries steigt die Dramatik des Geschehens durch die Kampfszenen zur Mitte hin an und beruhigt sich wieder zum rechten Friesende. Eine zentrale Szene oder Gruppe bilden die zwei Kämpferpaare, die einander mit Speeren attackieren und durch eine Steinfuge bzw. einen Baumstamm getrennt sind. Jedoch stellen weder diese vier Krieger noch die anderen Kämpfer einen prägnanten Höhepunkt im Kampfgeschehen dar.

168 Tiverios u. a. 1994, 310–374, bes. 341 Nr. 209: Abbildung s. LIMC II (1984) 721 Nr. 1280 Taf. 551 (Votivrelief vom Areopag, Athen, Agoramuseum, Inv. I 7154; um 340–330 v. Chr.). Der Körper des auf einem Felsen sitzenden Bärtigen ist etwas aus dem nach links gewandten Profil herausgedreht und blickt in Gedanken versunken auf den Kranz in seiner Rechten. Die Figur erinnert motivisch und stilistisch stark an die Figuren des Apollo und Hephaistos in der Götterversammlung am Ostfries des Parthenon. Der Schild am linken Relieffeld könnte vielleicht ein Hinweis auf die Gottheiten Ares oder Hephaistos sein. Kosmopoulou 2002, 70 f. 176 f. Kat. 14 Abb. 30 (rechte Seite einer Statuenbasis aus dem Odeion des Herodes Atticus, Athen: Athen, Akropolismuseum, Inv. 3014; um 410 v. Chr.) vermutet einen Kontext „with victory in a contest, possibly one of military poetry“.

169 Cook 2005, 45 Nr. 6 Taf. 2. 7; 47 Nr. 7 Taf. 3. 8; Zu Figurentypen in Schlachtfriesen vgl. jüngst Pirson 2014, 129–156, bes. 148 f. (Heroon von Trysa); 275–333 (detaillierte Gliederung der Motive).

170 Cook 2005, 50 Nr. 14 Taf. 2. 13.

171 Muth 2008, 213 f. Abb. 137 (attisch rf. Kyathos in der Art des Oinophile-Malers: London, British Museum, Inv. BM E 808; um 500–490 v. Chr.); vgl. auch 143 Abb. 74 B (attisch rf. Schale des Erzgießerei-Malers: London, Kunsthandel; um 490–480 v. Chr.); 202–205 Abb. 126 B (attisch rf. Schale des Onesimos: Boston, Museum of Fine Arts, Inv. 01.8021; um 500–480 v. Chr.); Abb. 128 (attisch rf. Schale des Erzgießerei-Malers: Riehen, Gsell; um 490–480 v. Chr.); 241 f. Abb. 156 (attisch rf. Schale des Douris: Paris, Musée du Louvre, Inv. G 117; um 490–480 v. Chr.).

172 Allg. dazu s. Krauskopf 1994, 730–748; Schefold – Giuliani 1978, 181–184; Schefold – Jung 1989, 58–91; Schefold 1993, 278–287.

173 Eichler 1950, 51 mit Anm. 8a; Oberleitner 1994, 26 Abb. 42 („Erhöht auf einem Felsen sitzt, …, der Göttervater Zeus, identisch mit dem altlykischen Wettergott Trqqas.“). Neumann 1979 erklärt die Gleichsetzung des Zeus mit Trqqas mit deren höchstem Rang unter den Göttern; vgl. auch Frei 1990b, 1839–1846; Keen 1998, 201 f.

174 Benndorf – Niemann 1889, 201–212; Praschniker 1933a, 24 f.; Eichler 1950, 51–53 Taf. 2/3; Oberleitner 1994, 27; Childs 1978, 19–21.

Vielmehr wird das Augenmerk auf die Aktionen am Anfang und am Ende des Frieses gelenkt. Von den insgesamt 35 Figuren auf diesem Fries sind 18 in Kampfhandlungen verwickelt, vier sind in Warteposition, vier rüsten sich für den Kampf und drei andere machen sich auf den Weg in das Kampfgeschehen. Zwei tragen einen Gefallenen auf einem Schild zu den am rechten Bildrand ankernden Schiffen, wo auf dem Schiff im Vordergrund eine sitzende Figur zu warten scheint. Die drei Platten mit den Kampfdarstellungen (I 526–I 528) bilden die Mitte des Frieses, die beiden Eckplatten zeigen beruhigte und weniger bewegte Szenen. Auf der Platte I 525 (Taf. 45, 1. 2) finden Beratungen der einen Kampfpartei statt, die nach rechts agiert, und Krieger rüsten sich zur Schlacht – vier kniende Hopliten eröffnen die Szene am linken Rand (Taf. 45, 1). Dieser Partei sind insgesamt zwei ganze Platten mit neun und sieben Figuren eingeräumt, die folgenden zwei Platten sind durchmischt (I 527: drei Kämpfer jeder Partei; I 528: vier Kämpfer der Angreifer und zwei Verteidiger von links), die letzte Platte zeigt sieben Figuren, die ausschließlich der gegnerischen Partei angehören, und endet mit dem auf dem Schiff zurückgebliebenen Gefährten, der direkt an den rechten Plattenrand gesetzt ist. Auch auf den Friesen der Landungsschlacht sind die unterschiedlichen Parteien aufgrund der Bewegungsrichtung zu differenzieren. Die Rüstungen der Krieger variieren, daher können die kämpfenden Parteien nicht anhand der Bewaffnung unterschieden werden.

I 525a. b (Taf. 45, 1. 2)

Die vier Lanzenträger Fig. 1–4 knien im gleichen Schema und sind in zweireihiger Anordnung paarweise aufzufassen, da die erste und dritte Figur jeweils unverdeckt zu sehen ist, während die daneben befindliche zur Hälfte verdeckt ist. In dieser Kombination sind wenige Vergleiche zu finden. Kniende gerüstete Krieger befinden sich meist im Kampfgeschehen, und zwar defensiv oder sie agieren als Bogenschützen in Aktion. Ein Stelenfragment in Kopenhagen, dessen inhaltlicher Kontext nicht eindeutig geklärt ist, zeigt einen nackten, nach links knienden Krieger mit aufgestelltem Schild und einem Speer in der Hand wie die Krieger Fig. 1 und 2[175]. Die stehende Kriegerfigur dahinter kann auch keinen Hinweis auf eine Deutung geben, wie auch M. Recke angemerkt hat. Ikonographisch lässt sich nur feststellen, dass hier keine Kampfhandlung gemeint sein kann. Der Typus ist dem der vier Knienden von I 525 sehr ähnlich, der Krieger befindet sich offenbar ebenfalls in Warteposition, jedoch einsatzbereit. In diesem Figurentypus ist auch Achill mehrfach dargestellt, der sich hinter der Rüstung und seinem Schild, bisweilen auch hinter einem Baum oder Brunnen versteckt und den trojanischen Königskindern auflauert[176]. Verglichen mit den vier Hopliten von I 525, Fig. 1–4 (Taf. 45, 1), die völlig gelassen, jedoch kampfbereit warten, lässt sich bei den meist als Achill angesprochenen Kriegerfiguren auf den Vasenbildern eine größere Anspannung feststellen, die ein Auflauern in unlauterer Absicht charakterisiert. Eine lauernde Haltung nehmen auch die paarweise vor Palmen kauernden Krieger auf einem Kolonettenkrater ein[177]: Sie halten den Schild an der Seite und verdecken so den Körper zum Betrachter, in der anderen Hand führen sie einen Speer.

Fig. 5 legt die Binde an (Taf. 45, 2), die als Kopfschutz unter dem Helm getragen wurde. Dieser Typus eines Diadumenos wurde selten dargestellt, beispielsweise auf dem Außenbild einer Schale in Florenz, die einen sich vorbeugenden Krieger zeigt, dem ein Himationträger eine Binde um den Kopf legt[178]. Auf dem Schalenaußenbild im Kunsthistorischen Museum Wien (Taf. 182, 4) bindet sich ein Krieger ein Band in gleicher Manier um den Kopf wie Fig. 5[179]. Auf dem Außenbild einer Schale in Perugia findet sich eine ähnliche Gruppe zweier sich rüstender Krieger, der linke zieht offenbar den Schwertgurt über den Kopf, der rechte legt eine Beinschiene an[180]. Die anmutig wirken-

175 Recke 2002, 151 f. Taf. 77 c (Stelenfragment: Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, Inv. 2787; um 500 v. Chr.); vgl. auch Knittlmayer 1997, 85 Taf. 19, 3. Zum Motiv vgl. den knienden Krieger auf einem Schaleninnenbild in Florenz: CVA Firenze, Regio Museo Archeologico 4, III.I 6, Taf. (1695) 123, 4 (attisch rf. Schale des Dokimasia-Malers: Florenz Museo Archeologico Etrusco, Inv. PD 205; 500–450 v. Chr.

176 B. Knittelmayer führt Beispiele in der Vasenmalerei an: Knittelmayer 1997, 80–99. 134 f. Taf. 18, 3 (attisch weißgrundig-sf. Lekythos des Athena-Malers: Karlsruhe, Badisches Landesmuseum, Inv. B 27; 500–475 v. Chr.); 18, 6 (attisch sf. Lekythos des Haimon-Malers: Berlin, Antikensammlung, Inv. F1966; 500–475 v. Chr.); 19, 1 (attisch rf. Vase des Berliner-Malers: St. Petersburg, Eremitage, Inv. B628 (St 1588); 500–475 v. Chr.); 19, 2 (attisch weißgrundig-sf. Lekythos des Athena-Malers: Amsterdam, Allard Pierson Museum, Inv. 3737; 500–475 v. Chr.); Kossatz-Deissmann 1997, 91–94; Woodford 1993, 55–59; s. auch Kossatz-Deissmann 1981, 37–200, bes. 72–95.

177 CVA New York, Hoppin and Gallatin Collections 6 Taf. 7, 1. 2 (attisch rf. Kolonettenkrater des Göttinger-Malers: Cambridge (MA), Harvard University, Arthur M. Sackler Museum, Inv. 1925.30.126; 500–450 v. Chr.).

178 CVA Florenz, Regio Museo Archeologico III, 7 Taf. 85, 2 (attisch rf. Schale des Colmar-Malers: Florenz, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 3944; 500–450 v. Chr.).

179 CVA Wien 1, 14–15, Taf. 10, 1. 2 (attisch rf. Schale des Douris aus Caere: Wien, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung, Inv. IV 3694; 500–450 v. Chr.).

180 Ellinghaus 1997, 143 f. Abb. 44 (attisch rf. Schale des Onesimos: Perugia, Museo Civico, Inv. 89; um 500–470 v. Chr.).

de Haltung des linken Kriegers entsteht durch das Rückstellen des Spielbeins und die Wendung des Kopfes und lässt sich mit Fig. 5 gut vergleichen.

Die Fig. 5–7 (Taf. 45, 2) befinden sich auf erhöhtem Terrain, das kein von Hand errichtetes Podium sein kann, denn die Konturen sind unregelmäßig. Eher wird man eine Felsformation vermuten. Die thronende Fig. 6, die mit der rechten Hand das Kinn stützt, mit der linken einen Krummstab (oder ein Szepter) hält, ist in erhöhter Position und letztlich als Befehlshaber zu verstehen[181]. Ähnliche, jedoch auf Felsformationen und nicht auf einem Thron sitzende Figuren sind auf einer Friesplatte B des Tempels am Ilissos zu sehen (Taf. 179, 3)[182]. Der in der Mitte sitzende Himationträger stützt den linken Arm auf dem Oberschenkel ab, der andere war freiplastisch gearbeitet und ist nicht mehr vorhanden, er scheint ihn aber hochgehalten zu haben, wie anhand der angezogenen rechten Schulter zu erkennen ist. Vielleicht hat er sich wie Fig. 6 auf einem Stab abgestützt, von dem jedoch nichts mehr im Relief erkennbar ist. Weitere Beispiele[183] sind auf dem Ostfries des Niketempels in den thronenden Figuren des Poseidon und Zeus[184] sowie am Ostfries des Hephaisteions in den thronenden Figuren des Zeus und Poseidon und der im rechten Friesteil auf einem Felsen sitzenden Gottheit (Hephaistos?)[185] zu nennen, allerdings fehlt bei diesen der auf dem Oberschenkel abgestützte Arm. Diese Pose verleiht der Figur Nachdenklichkeit und Schwermut. Die reliefierte Basis eines Grabdenkmals aus Thasos[186] zeigt drei sitzende männliche Figuren in ruhender Pose und variierender Armhaltung, mit auf ein Szepter gestütztem Arm oder auf den Oberschenkel gestütztem Ellenbogen. Die Haltung der Figuren lässt auf eine ernste Zusammenkunft mit überlegenden und nachdenklichen Teilnehmern schließen, wie sie auch auf I 525 zu sehen ist. Auffallend und der Komposition des Ilissosfrieses ähnlich ist die Aneinanderreihung der Figuren vor dem Hintergrund, ohne Überschneidungen und in zum Teil weitem Abstand voneinander. Auch die Gruppe im rechten Teil von I 525 kommt ohne Figurenüberschneidungen aus. Auf dem Firstrelief der Nordseite des Merehi-Sarkophags thront eine Figur auf einem lehnenlosen, blockhaften Sitz, der kein Felsen ist, und streckt hier einen Arm gegen einen Krieger in heftiger Bewegung (Taf. 174, 3)[187]. Die Szene spielt sich unmittelbar vor der Stadtmauer ab. Da der Sitzende auf die Stadtmauer ausgerichtet ist, kann eine räumliche Trennung zur Kampfszene links von dieser Figur vermutet werden. In jedem Fall ist der Thronende ein Befehlshaber oder Souverän, vielleicht sogar der Grabinhaber. Am rechten Rand der Westseite des Deckels eines Sarkophages in Telmessos (Taf. 172, 3)[188] thront eine Figur auf einem Stuhl mit Rückenlehne und streckt einen Arm vor, genauso wie der Sitzende auf dem Merehi-Sarkophag (Taf. 174, 3). Offenbar geben die Thronenden Anweisungen an die jeweils vor ihnen stehende Figur, darin unterscheiden sie sich von dem Thronenden Fig. 6, der zwar als Befehlshaber zu vermuten ist, jedoch angesichts der Rüstungsszene noch keine Anweisungen zu geben hat.

Fig. 7 befindet sich in Warteposition mit Schild, Speer und Schwert. Möglicherweise übergibt der Krieger die Waffen dem sich rüstenden Gefährten Fig. 8, den er aufmerksam zu beobachten scheint. Seine Nähe zu dem Thronenden lässt auf ein enges Verhältnis oder eine wichtige Position der Fig. 7 schließen.

Die anschließende Rüstungsszene mit Fig. 8 zeigt ein ikonographisch weit verbreitetes Motiv, das mit dem auf einen Felsen aufgestellten Bein dem Typus des Anlegens der Beinschiene entspricht. Der Krieger ist bereits gerüstet, die Beinschienen sind die letzten Rüstungsteile, die vor dem Ergreifen der Waffen angelegt werden[189]. Beispielsweise legt auf dem Innenbild einer Schale ein nackter Krieger eine Beinschiene an und stützt dabei den Fuß auf dem schräg angelehnten Schild ab[190]. Fig. 9 steht hinter dem Krieger und stützt sich auf Speer und Schild, sodass die Vermutung nahe liegt, er wäre zum Kampf bereit.

181 s. auch Borchhardt – Bleibtreu 2006, 57 Abb. 33.

182 Krug 1979, 9 f. Taf. 1. 2 b (Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung, Inv. SK 1483); Felten 1984, 71 Taf. 20, 2 (Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung, Inv. 1483b).

183 Vgl. dazu die bei Krug 1979, 9 f. angeführten Beispiele.

184 Palagia 2005, 184–189 Abb. 15, 17; 15, 18.

185 Dörig 1985, 17 f. Abb. 21. 22 (Fig. 8: Zeus); 49 f. Abb. 52. 53 (Fig. 22: Poseidon); 55–57 Abb. 57–59 (Fig. 24: Hephaistos?).

186 s. auch Krug 1979, 10 Abb. 9 (Thasos, Museum, Inv. 27).

187 Demargne – Laroche 1974, 91–93 Taf. 50, 1; 51, 1: "… un personnage assis qui fait un geste du bras droit, geste de commandement ou d'exhortation…"; Childs 1978, 17 f. Abb. 2, 1. 2. Vgl. in anderem Kontext auch die trauernden und nachdenklich in sich versunkenen Gestalten auf den Giebeln und am First des Klagefrauensarkophags aus Sidon: Fleischer 1983, 21 f. 54 f. 58 f. Taf. 40–43 und mit dem Hinweis auf das Giebelrelief eines Grabdenkmals in Zürich ebenda 54 f. mit Anm. 423, Taf. 47, sowie die Posen des trauernden Achill: Knittlmayer 1997, 22–31. 121 f. Taf. 1, 1–3, 1.

188 Demargne – Laroche 1974, 92 f. Taf. 51, 2–4; Borchhardt u. a. 1988, 116 Abb. 29; Childs 1978, 21 f. Taf. 6, 3; Bruns-Özgan 1987, 187–190. 281 Kat. S 15 Taf. 33, 2.

189 Ab dem 7. Jh. v. Chr. sind Beinschienen vor allem in Kombination mit dem Rundschild in Gebrauch, im Laufe des 4. Jhs. treten sie allmählich zurück: vgl. Benndorf – Niemann 1889, 328; Reichel 1901, 57–62.

190 z. B. Beazley Archive Nr. 204472 (attisch rf. Schale in der Art des Briseis-Malers: Den Haag, Rijksmuseum Meermanno-Westreenianum, Inv. 629; 500–450 v. Chr.); vgl. auch eine Schale in Paris: CVA Paris, Musée du Louvre 10, III.I B9 Taf. 14, 5 (attisch rf. Schale des Skythes: Paris, Musée du Louvre, Inv. G12; 525–475 v. Chr.).

I 526a. b (Taf. 46, 1. 2)

Die Platte zeigt sieben nach rechts kämpfende Krieger, die alle einer Partei zugeordnet werden können, deren Befehlshaber vermutlich in der thronenden Figur I 525, Fig. 6 zu erkennen ist. Drei davon sind Bogenschützen (Taf. 46, 1), von denen der am linken Rand positionierte gerade die Sehne einspannt und dabei den Bogen auf dem Oberschenkel abstützt. Die gleiche Haltung nimmt ein geschürzter Bogenschütze auf einem Schaleninnenbild in Florenz ein, der soeben ein Ende der Sehne fixiert hat (das andere Ende hängt herab)[191]: Er beugt beide Knie, legt das linke Bein über den Bogen, um einen effizienteren Druck darauf auszuüben und damit das Einspannen der Sehne zu erleichtern, ähnliche Szenen sind auf weiteren Vasenbildern bekannt[192]. Ein skythischer Bogenschütze spannt das andere Ende in den Rahmen und stellt wiederum das linke Bein über den Bogen. Aufrecht stehend und zum Betrachter gewandt hat ein nackter Krieger auf einer Schale in Brauron die Sehne des Bogens eingespannt[193]. Er hält den Bogen zwischen den Beinen, steht also gleichsam „im Bogen", den er mit der Linken umfasst. Die letzte Figur am rechten Rand des Ostfrieses vom Hephaisteion spannt die Sehne in den Bogen, der zwar nicht erhalten ist, jedoch anhand der Bewegung des Jünglings rekonstruiert werden kann[194].

Die Steine werfenden Fig. 2 und 3 entsprechen den Figuren I 487, Fig. 1 und 3 (Taf. 61, 1. 2; 62, 1) ziemlich exakt, vor allem I 526, Fig. 3 kopiert den Typus des im Rückschritt ausholenden Jagdteilnehmers I 487, Fig. 3. Im Gegensatz dazu setzt Fig. 2 den Schritt nach vorne und neigt in der ausholenden Bewegung den Oberkörper etwas vor. Das Motiv ist auch auf dem Nordfries des Parthenon (Platte 23, Fig. 58) zu sehen, in der Figur des „Festordners" hinter dem Apobatengespann, der dem nachfolgenden Wagen auszuweichen versucht[195].

Fig. 4 und 5 (Taf. 46, 1) entsprechen dem für bogenschießende Krieger üblichen Typen: zum einen der Typus des in Schrittstellung mit leicht gebeugten Knien, aber aufrechtem Oberkörper stehenden, ein Bein herausdrehenden Figur (vgl. Atalante, I 487, Fig. 4, Taf. 62, 2; Amazone, I 516, Fig. 5, Taf. 27, 1), zum anderen der kniende, ein Bein vorstellende Typus der Fig. 5, der nochmals bei I 528, Fig. 1 (Taf. 47, 1. 2) und I 458, Fig. 4 (Taf. 85, 1) wiederholt ist. Der Bogenschütze auf der Platte BM 881 vom Kleinen Sockelfries des Nereidenmonuments eilt mit anderen Kriegern nach rechts und schießt den Pfeil im Laufschritt ab[196].

Die beiden speerführenden Krieger Fig. 6 und 7 (Taf. 46, 2) gehören zu einem gängigen Motiv, das variantenreich verwendet wurde. In erster Linie ist die Führung des Speeres variabel, der mit gestreckt ausholendem Arm oder nahe am Körper gehalten werden kann, ebenso die Bewegungsrichtung im Ausfall- oder Rückfallschritt. Auf den Platten I 526/I 527 (Taf. 45, 3. 4; 46, 1. 2) hat der entwerfende Bildhauer je zwei parallel agierende Krieger mit ausholenden Speeren gegeneinandergesetzt, jeweils an das Plattenende bzw. den Anfang. Das Motiv des Ausholens mit gestrecktem speerführenden Arm erfordert Freiraum und wird auf Bildern mit dichter Figurenanordnung meist nicht ausgewählt, außerdem kommt es auf frühen Vasenbildern so gut wie gar nicht vor. Als seltenes Beispiel sei eine heute verschollene Schale angeführt, die einen der drei Körper des Geryoneus mit nach hinten gestrecktem Arm den Speer führen lässt[197]. Das Halsbild eines Volutenkraters zeigt ein ähnliches Motiv im Rahmen von nebeneinander angeordneten Kriegern, die in einiger Distanz zueinander kämpfen[198]. Ähnlich holt Poseidon auf einer Schale mit dem Dreizack gegen einen gestürzten Giganten aus, allerdings führt er seine Waffe nicht so schräg nach unten wie die vier Krieger auf I 526/I 527[199]. Auf dem Nordfries des Siphnierschatzhauses in Delphi führen einige der Giganten die Speere mit nach hinten gestrecktem Arm, jedoch nicht schräg nach unten, sondern horizontal oder nur geringfügig geneigt[200]. Das Motiv ist in der Reliefplastik bei sehr dichter Figurenanordnung bereits in der 2. Hälfte des 6. Jhs. v. Chr. geläufig.

191 CVA Florenz III 4 Taf. 75, 2 (attisch rf. Schale des Ambrosios-Malers, aus Orvieto: Florenz, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 73127; 525–475 v. Chr.).

192 Tölle-Kastenbein 1980a, 67, Taf. 4 (I) (attisch rf. Schale nach Art des Onesimos: ehemals Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung, Inv. 30894 und 30894A; 500–450 v. Chr.). Vgl. auch das Innenbild einer anderen Schale in Florenz: CVA Florenz I 22. 27 Kat. 200 Taf. 20; B 3 (attisch rf. Schale des Brygos-Malers: Florenz, Regio Museo Archeologico, Inv. 200; 500–450 v. Chr.). Zum Bogen s. auch Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 184.

193 Beazley Archive 275205 (attisch rf. Schalenfragment des Triptolemos-Malers: Brauron, Archaeological Museum; um 500–450 v. Chr.).

194 Dörig 1985, 65 f. Abb. 65. 66 (Fig. 29).

195 Berger 1996, 82 f. Taf. 62 (Athen, Akropolis-Museum, Inv. 859); Dörig 1985, 82 Abb. 75.

196 Childs – Demargne 1989, 108–110. Taf. 67, 1. 3. Vgl. auch die bogenspannende Göttin auf dem Fragment einer Lekythos in Brauron, Beazley Archive 275168 (attisch weißgrundige Lekythos: Brauron, Archaeological Museum, Inv. 623 (A27); 500–450 v. Chr.).

197 Muth 2008, 76–79 Abb. 42 (attische Schale des Oltos, verschollen: ehemals Noël des Verges 137; 520–500 v. Chr.).

198 Muth 2008, 222 f. Abb. 143 (attisch rf. Volutenkrater des Chicago-Malers: Ferrara, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 42685; um 450–440 v. Chr.).

199 Muth 2008, 3–5, Abb. 4 (attisch rf. Schale des Brygos-Malers: Berlin, Antikensammlung, Inv. F2293; 490–480 v. Chr.).

200 Felten 1984, 39 f. Taf. 44, 4; Brinkmann 1994, 156–173, Beil. 2.

I 527a. b (Taf. 45, 3. 4)

Zu den speerführenden Fig. 1 und 2 vgl. oben.

Fig. 3 (Taf. 45, 4) holt mit dem Schwert in der Rechten weit hinter der linken Schulter aus und ist in Rückenansicht und im Ausfallschritt gezeigt. Auf den Friesen des Heroons sind mehrere Figuren in dieser Haltung dargestellt, immer mit kleineren Abweichungen und Variationen (I 449, Fig. 2, Taf. 70, 1. 2; I 451, Fig. 10, Taf. 73, 1; 75, 2; I 476, Fig. 3, Taf. 111, 1; 112, 2; I 519, Fig. 4, Taf. 35, 1; 38, 1; I 521, Fig. 8, Taf. 43, 2).

Für den auf die Knie gesunkenen Krieger Fig. 4, der dem Angreifer seinen Schild mit Schildschutz, dem „shield apron", entgegenhält und den Kopf in den Nacken wirft, gibt es vergleichbare Typen auf den Friesen, wiederum mit unterschiedlichen Details (I 451, Fig. 1, Taf. 73, 1. 2; I 517, Fig. 8, Taf. 129, 1; I 521, Fig. 3, Taf. 43, 1). Er hat möglicherweise bereits einen Hieb mit dem Schwert erfahren, da er vollkommen defensiv agiert.

Die anschließende Gruppe Fig. 5/6 (Taf. 45, 4) am rechten Plattenrand zeigt ein Motiv, das sich öfter in Varianten wiederholt: Ein Krieger stützt einen niedergesunkenen verletzten Kameraden und verhindert so dessen zu Boden Gleiten. Dieses Motiv wiederholt sich auf anderen Friesteilen des Heroons nicht wörtlich, ist aber in größeren Abweichungen als Bergung eines Kameraden im weiteren Sinne vorhanden[201]. Als Gruppe sind I 457, Fig.1/2 (Taf. 83, 1. 2) und I 469, Fig. 2/3 (Taf. 103, 1) vergleichbar. In mehreren Varianten findet sich dieses Motiv auf dem Amazonenfries des Bassai-Tempels (Platte 531. 539. 540. 542)[202]. Die Körperhaltung der niedersinkenden Fig. 6 (Taf. 45, 4) kann mit I 455, Fig. 4 (Taf. 79, 1; 80, 1) und I 474, Fig. 3 (Taf. 107, 1. 3) verglichen werden.

I 528 (Taf. 47, 1. 2)

Die Figuren dieser Platte vermitteln in hohem Maße die Dramatik und Dynamik der Kampfhandlung, die durch die heftigen Bewegungen hervorgerufen und durch die Aussichtslosigkeit der unterliegenden Krieger beider Parteien noch verstärkt wird.

Fig. 1 gehört der von den Schiffen kommenden Kampfgruppe an und ist an den linken Plattenrand gesetzt, sodass sein Bogen den Baumstamm am Rand überschneidet. Er kniet in der Art von I 526, Fig. 5 (Taf. 46, 1), hat das Bein aber etwas mehr aufgestellt. Die Tracht der Bogenschützen ist gleich, die Form des Bogens variiert jedoch. Hier ist ein Reflexbogen dargestellt, den auch I 526, Fig. 4 (Taf. 46, 1) führt (zum Typus vgl. oben).

Die auf dieser Platte dargestellten Figurentypen wiederholen andere Kriegerfiguren der Heroon-Friese. Die energische Angriffshaltung der Fig. 2 beispielsweise lässt sich mit I 526, Fig. 7 (Taf. 46, 2), I 453, Fig. 5 (Taf. 77, 1) oder auch I 488, Fig. 3 (Taf. 63, 1) vergleichen und findet sich bereits auf dem Ost- und Nordfries des Siphnierschatzhauses in Delphi[203].

Die unter dem Lanzenstoß des Angreifers zur Seite taumelnde Fig. 3 kann wiederum mit I 451, Fig. 8 (Taf. 73, 1; 75, 1) verglichen werden und erinnert an die zusammenbrechende Amazone auf dem Bassai-Fries, Platte 533[204]. Das Motiv wurde in der Vasenmalerei etwa für unterliegende Giganten, Amazonen oder Perser häufig verwendet und verdeutlicht die Bezwingung eines Gegners[205]. Interessant sind hier das Herausdrehen des Körpers und die Beinstellung, die dem Krieger eine tänzelnde Bewegung verleiht. Ähnlich taumelt auch der kretische Riese Talos auf der sog. Talosvase in Ruvo, der von einem der Dioskuren aufgefangen wird[206].

Fig. 4 wendet sich gegen die Schrittrichtung um und holt mit einer Waffe (vermutlich einem Stein) aus. Es ist nicht eindeutig ersichtlich, gegen wen sich die Attacke richtet, die weite Ausholbewegung lässt aber doch einen Angriff gegen Fig. 2 vermuten. Somit würde Fig. 4 zur Partei der Fig. 3. gehören und den fallenden Kameraden rächen. Die Bewegung entspricht exakt jener von I 520, Fig. 7 (Taf. 39, 1; 42, 1), die ebenfalls in Rückenansicht gezeigt ist und dort einen Speer in den Gegner stößt.

201 Zur Bergung von Gefallenen s. Recke 2002, 54–67; Muth 2008, 186–188. 354 f. 435 f.

202 Hofkes-Brukker 1975, 73 f. 78 f. 82 f. 89–91.

203 Felten 1984, 38–41 Taf. 44, 3. 4; Brinkmann 1994, 148–151. 154–176, Beil. 1. 2.

204 Hofkes-Brukker 1975, 86–88.

205 Beispiele bei Muth 2008, 117 Abb. 68 (attisch rf. Kelchkrater des Tyszkiewicz-Malers: Boston, Museum of Fine Arts, Inv. 97.368; um 480–470 v. Chr.); 297 f. Abb. 196 B (attisch rf. Lekythos des Douris: Cleveland, Museum of Art, Inv. 1978.59; 490–480 v. Chr.); 308 f. Abb. 207 (attisch rf. Kelchkrater des Berliner Malers: Florenz, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 4226; um 480 v. Chr.).

206 Sichtermann 1966, 23 f. Kat. 14 Taf. 25 (attisch rf. Volutenkrater des Talos-Malers: Ruvo, Museo Archeologico Nazionale Jatta, Inv. 1501; 425–375 v. Chr.). Vgl. auch den nach hinten wankenden Aeneas, der unter dem Speerstich des Diomedes ins Taumeln gerät und von Aphrodite aufgefangen wird: Knittlmayer 1997, 55. 129 Taf. 13, 3 (attisch rf. Vase des Tyskiewicz-Malers: Boston, Museum of Fine Arts, Inv. 97.368; 490–480 v. Chr.).

Die sich nach einem Stein bückende und dem Schlag des Gegners ausweichende Fig. 5 zeigt keinen isolierten Figurentypus, denn sie wiederholt das Motiv von I 454, Fig. 2 (Taf. 78, 1) und I 453, Fig. 2 (Taf. 77, 1). Für den Angreifer Fig. 6 gibt es ähnliche Motive mit kleineren Variationen auf anderen Friesseiten des Heroons (etwa I 447, Fig. 4, Taf. 68, 1. 4; I 449, Fig. 2, Taf. 70, 1. 2; I 451, Fig. 6, Taf. 73, 1; I 453, Fig. 5, Taf. 77, 1; I 519, Fig. 4, Taf. 35, 1).

I 529a. b (Taf. 48, 1–3)

Auf der letzten Platte dieser Friesreihe der Landungsschlacht beruhigt sich die Szene, die Kampfhandlungen nehmen ab, es sind nur noch drei Krieger gezeigt, die in das Schlachtfeld laufen, und zwei, die einen Gefallenen wegtragen. Am rechten Plattenende bleibt die Szene mit den Schiffen und der auf dem Schiffsbug (vgl. Katalog) hockenden Figur statisch.

Fig. 1 eilt mit geschultertem Speer im Laufschritt zu den kämpfenden Gefährten. Er entspricht dem Typus des Kriegers I 452, Fig. 4 (Taf. 67, 2), der ebenfalls von den Schiffen kommend auf das Schlachtfeld eilt, oder dem Jäger der Kalydonischen Jagd, I 490, Fig. 3 (Taf. 65, 1; 66, 2), der den Kameraden zu Hilfe kommt. Eine Variante dieses Typus zeigt Fig. 5, die sich im Lauf umwendet und den Gefährten Fig. 6 offenbar zur Eile mahnt oder zum Mitkommen auffordert, ähnlich wie die Krieger I 452, Fig. 3 (Taf. 76, 1. 2), I 489, Fig. 4 (Taf. 64, 1) und I 490, Fig. 4 (Taf. 66, 4). Ein vergleichbarer Typus ist in dem nach links eilenden nackten Krieger BM 857 von der Nordseite des Großen Sockelfrieses am Nereidenmonument zu sehen, der sich ebenfalls im Lauf umwendet[207].

Fig. 6 (Taf. 48, 1) ist bereits kampfbereit, soweit das aus seiner Körperhaltung ersichtlich ist, welche den Kriegern I 449, Fig. 3/4 und 5/6 (Taf. 71, 1. 2) oder auch I 458, Fig. 1 (Taf. 85, 1) gleicht, die jedoch schon auf einen Gegner losstürmen. Die Vorsicht, ja fast Zögerlichkeit, die der leicht gebeugten, durch den geringfügig ansteigenden Felsboden bedingten Haltung innewohnt, zeigen auch die Krieger I 522, Fig. 3 (Taf. 44, 1), I 473, Fig. 1 (Taf. 106, 1), I 474, Fig. 3 (Taf. 107, 1) oder I 477, Fig. 3 (Taf. 112, 1) und besonders I 517, Fig. 5 (Taf. 31, 1. 2). Auch die sich gegen die Tore oder Stadtmauern bewegenden und losstürmenden Krieger auf den Platten der Stadtbelagerung (I 461, Taf. 89, 1. 2; I 463, Fig. 3. 4, Taf. 96, 1; I 467, Fig. 4. 5, Taf. 101, 1) gehören zu diesem Figurentypus. Der Typus entspricht dem des im ausgehenden 5. Jh. v. Chr. häufig dargestellten vorstürmenden Kriegers, beispielsweise auf den Grabreliefs des Alkias, Mnason, Saugenes oder Rhynchon, die jeweils auf ansteigendem, felsigem Gelände zum Kampf bereit loseilen[208]. Von diesen beugt Alkias den Oberkörper am stärksten. Die zum Angriff vorstürmenden Griechen auf den Platten BM 535 und BM 470 des Bassai-Frieses bestätigen diesen Typus auf tektonischen Reliefs des ausgehenden 5. Jhs. v. Chr.[209].

Die Figurengruppe Fig. 2–4 ist auf den Friesen des Heroons einzigartig. Zwei Krieger tragen einen gefallenen Kameraden auf einem Schild zu den Schiffen[210]. Sie haben, anders als in der Bergungsszene I 486, Fig. 4–6 (Taf. 60, 1. 3), den Schild mitsamt dem Gefallenen hochgehoben und gleichsam geschultert. Der Gefallene rückt hier in den Mittelpunkt, da ihm durch das Hochheben große Aufmerksamkeit gewidmet wird[211]. In diesem Fall geht es eher allgemein um eine Person, die zu Tode gekommen ist, und nicht um ein konkretisiertes Schicksal einer gefallenen mythischen Figur, das diesen als ruhmreichen und tapferen Krieger erscheinen lässt. Wäre diese Gruppe noch stärker hervorgehoben und nicht an das Ende der Platte gesetzt, so könnte man die Aufbahrung auf dem Schild und das Emporheben als ehrenhaftes Forttragen des Leichnams aus dem Schlachtfeld interpretieren[212]. Diese Szene erinnert generell an Bergungsszenen, in denen aber in der Regel der Gefallene nicht auf einem Schild getragen wird und ist schon auf einer lakonischen Schale aus dem 6. Jh. v. Chr. dargestellt, dort ist die Szene aus einem ablaufenden Fries entnommen, wobei der tote Kamerad jeweils von

207 Childs – Demargne 1989, 69 f. Taf. 32, 1.

208 Wegener 1985, 164 f. 319 Kat. 192 (Grabstele des Alkias aus Phokis: Athen, Nationalmuseum, Inv. 751; Ende 5. Jh. v. Chr.); 193 (Grabstele des Mnason, aus Theben: Theben, Museum, Inv. 54; um 525–500 v. Chr.); 194 (Grabstele des Saugenes, aus Tanagra: Theben, Museum, Inv. 56; um 525–500 v. Chr.); 195 (Grabstele des Rhynchon, aus Theben: Theben, Museum, Inv. 55; um 525–500 v. Chr.); 196 (Grabstele eines Kriegers: Cleveland, Museum of Art; um 400 v. Chr.) Taf. 30, 2; 31, 1–3.

209 Hofkes-Brukker 1975, 77–79.

210 Recke 2002, 54–67 listet keine vergleichbare Darstellung unter all den besprochenen Bergungsszenen auf, die das Wegtragen eines Gefallenen auf einem Schild oder einer Bahre zeigen.

211 Vgl. dazu Muth 2008, 181 f. Muth betont die Beliebtheit des Motivs in der Vasenmalerei Ende des 6. und Anfang des 5. Jhs. v. Chr., ebenda 186–188. 435 f.

212 Benndorf bezieht sich auf die Deutung von R. v. Schneider und vermutet die bildliche Umsetzung nach einem epischen Vorbild, da es keine ikonographischen Parallelen gibt. Er beruft sich weiters auf Verg. Aen. 10, 505 f., der die Bergung des Pallas auf einem Schild schildert (*at socii multo gemitu lacrimisque/impositum scuto referunt Pallanta frequentes*), dem die Rettung der Leiche des Protesilaos als Vorbild diente: Benndorf – Niemann 1889, 208 f. mit 209 Anm. 1. Vgl. Eichler 1950, 53 mit Anm. 9. Nach Apollod. E 30 ging Protesilaos als Erster an Land und wurde von Hektor getötet; vgl. auch Hom. Il. 15, 704–706; 16, 284–287.

zwei Kriegern geschultert wird[213]. Auf einer Schale mit der Bergung des Sarpedon wird dieser unbekleidet und nur mit Beinschienen versehen von Hypnos an den Beinen gepackt und von Thanatos geschultert fortgetragen[214]. Die Zwillinge tragen Hoplitenrüstungen sowie Beinschienen, Speer und Schild. Das Motiv ist auch für Jagdszenen, bei der Heimkehr und Abführung der Beutetiere oder auch für Bankettszenen geläufig[215]. Auf dem Sockelfries des Klagefrauensarkophags von Sidon tragen zwei Jagdteilnehmer einen erlegten Eber auf einem Brett fort, das sie links schultern[216]. Auf einem Weihrelief wird ein Kranker auf einem Bett transportiert. Die drei Träger beugen die Knie und den Oberkörper vor, sodass die Vermutung nahe liegt, sie wären im Moment des Hochhebens oder Abstellens des Bettes gezeigt[217]. Der Lagernde hebt zum Gruße den Arm und wendet sich der Schlange zu, die sich am Baum windet – offenbar erscheint hier der Heilgott selbst in Gestalt des Reptils. Die Szene einer Ekphora auf einem schwarzfigurigen Kyathos in Paris versteht sich zwar in einem anderen Kontext, das Motiv bleibt aber vergleichbar[218]: Der Tote wird auf einer Bahre von vier in gebeugter Haltung schreitenden Männern fortgetragen. Der Körper des Toten liegt zur Gänze auf der Bahre auf, anders als bei I 529, Fig. 4, dessen Unterschenkel über den Schildrand herabbaumeln und dessen Kopf über den Rand herausragt. Der schwer verwundete Alexander der Große wird auf seinen Schild gelegt und von seinen Kameraden aus der Stadt der Mallier getragen, so schildert Arrian dieses Ereignis: „οἱ δὲ ἐξέφερον τὸν βασιλέα ἐπὶ τῆς ἀσπίδος κακῶς ἔχοντα, οὔπω γιγνώσκοντες βιώσιμον ὄντα.“[219]. Auf Denkmälern römischer Zeit erinnern gefangene Barbaren, die auf einem *ferculum* hocken, welches im Triumph mitgetragen wurde, an diesen Darstellungstypus.
Die abschließende Fig. 7 (Taf. 48,2) ist an den äußersten Plattenrand gesetzt, genauso wie der auf den Schiffen zurückgebliebene Mann I 445, Fig. 1 (Taf. 67,1). Seine Haltung drückt Besorgnis oder Groll aus, die zum Kopf geführte Hand unterstreicht dies[220]. Diesbezüglich gleicht das Motiv den thronenden Figuren I 524, Fig. 6 (Taf. 44,3) und I 525, Fig. 6 (Taf. 45,2) sowie besonders dem in trauernder Haltung neben dem Schiff auf einem Felsen und bei seinen Waffen hockenden Demokleides, der vermutlich in einer Seeschlacht sein Leben verloren hat, auf dessen Grabstele in Athen[221].

Im Gegensatz zur oberen Friesreihe mit dem Kampf der Sieben gegen Theben, die mit eindeutigen ikonographischen Mitteln einen Mythos erzählt, sind die Figuren der unteren Friesreihe mit der Landungsschlacht für den Betrachter viel allgemeiner gehalten und kaum mit bekannten und unverwechselbaren Szenen eines bestimmten Mythos verbunden, ähnlich wie beispielsweise der auf dem Schiff hockende Pilosträger von der Landungsschlacht der Westwand (I 445, Fig. 1). Der oftmalige Versuch, hier Episoden aus dem Trojanischen Krieg erkennen zu wollen, lässt zu viele Fragezeichen offen. Es ist daher in diesem Fall der Deutung als allgemein für den Ablauf einer Schlacht an einer Küste gängige Szene der Vorzug zu geben, in der vielleicht die Verse des Homer anklingen mögen, vermutlich aber auf lokalhistorische Ereignisse reflektiert wird. Die meisten Figuren folgen wiederum bekannten Typen und Motiven.

213 Chamoux 1963, 146 Abb. 71 (lakonische Schale: Berlin, Antikensammlungen; um 550 v. Chr.). Vgl. auch unten, Kap. IV.2.6. *Kalydonische Eberjagd*.

214 Shapiro 1994, 23 f. Abb. 12 (attisch rf. Schale des Euphronios: Privatbesitz; um 520 v. Chr.); zur Ikonographie des Sarpedon und zum Typus der Bergung vgl. Tsingarida 2009, 135–142.

215 Beispiele auch bei Gebauer 2002, 257–259 Kat. S 1, Abb. 134 (attisch sf. Bauchamphora: Viterbo, Museo Civico, um 540–530 v. Chr.); 265 f. Abb. 137 S 3a (attisch rf. Schalenfragment: Rom, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia; um 510–500 v. Chr.).

216 Fleischer 1983, 14 Taf. 16, 1.

217 Wegener 1985, 138. 301 Kat. 124 Taf. 25, 1 (Weihrelief mit Krankenheilung, vielleicht von der Chalkidike: Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, Inv. 2308; ca. 410 v. Chr.).

218 CVA Bibl. Nat (2) 52 f. Taf. 72, 2–4 (attisch sf. Kantharos: Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles, Inv. 353; Ende 6. Jh. v. Chr.); vgl. auch Zschätzsch 2002, 185–188 Taf. 13.

219 Arr., an. 11, 1. Vgl. auch Demandt 2009, 315 f.

220 Nach Neumann 1965, 125–152 kann diese Haltung sowohl nachdenklichen Charakter haben als auch Gram, Groll oder Trauer und Mutlosigkeit sowie banges Harren und Hoffen ausdrücken. Vgl. auch die Bilder des grollenden Achill, Kossatz-Deissmann 1981, 106–114 Nr. 437–465 Taf. 103–106 oder der Trauernden auf Grabdenkmälern (z. B. Hausmann 1960; Scholl 1996).

221 Wegener 1985, 168 f. 321 Kat. 200; Scholl 1996, 107 f. 244 f. Kat. 70 (Athen, Nationalmuseum, Inv. 752; 1. Viertel 4. Jh. v. Chr.; IG II² 11114); Kaltsas 2002b, 162 f. Nr. 320 mit Abb.

IV.2.5. DER FREIERMORD: RACHE DES HAUSHERRN, I 481–I 486 (TAF. 49–59, 1–2; 204, 1–206, 1)

Südwand, innen; rechts vom Tor; obere Friesreihe

Die Reliefs mit der Darstellung des Freiermordes an der inneren Südwand des Heroons sind in Lykien singulär. Bilder von der Heimkehr des Odysseus und vor allem von der Rache an den Freiern kamen, soweit der Denkmälerbestand dies erkennen lässt, in der Antike generell und im Vergleich mit anderen Episoden aus der Odyssee oder anderen mythologischen Themen selten zur Darstellung[1], öfter wurde dieses Thema hingegen in der Vasenmalerei visualisiert[2]. Auf Denkmälern römischer Zeit begegnet der Freiermord häufiger als auf griechischen Denkmälern[3] und auch auf etruskischen Aschenurnen wurde dieses Thema oftmals dargestellt[4].

IV.2.5.1. PENELOPE IN IHREM GEMACH, I 481, FIG. 1-8 (TAF. 49, 1-52, 1-3)

Penelope, Fig. 2 (Taf. 49, 1. 2; 50, 1. 2)

Penelope ist hier im Typus der anakalypsis gezeigt. Die linke Hand umfasst den Saum des Umhangs, den sie wie einen Paravent hochzieht. Der Mantel setzt sich mit einem wellenförmigen Saum rechts von ihrer Hand in gleicher Höhe fort, was keinem natürlichen Vorgang entspricht, da es sich, wie an dem Faltenfluss des Umhangs zu erkennen ist, um einen weichen Stoff handelt. Die Darstellung wird mit dem Festhalten eines Bewegungsmomentes zu erklären sein, der den Augenblick des Vor- und Hochziehens dieses Schleiers, die anakalypsis, zeigt[5]. Der leicht geneigte Kopf ist den Figuren zu ihrer Linken zugewandt[6].

M. Meyer verbindet die anakalypsis mit der Kennzeichnung einer verheirateten Frau oder einer Partnerin[7]. Auf Vasenbildern kommt dieser Gestus in verschiedenen Kontexten vor, beispielsweise zieht Hera vor Paris den Schleier hoch[8], bei Abschiedsszenen führen die zurückbleibenden Ehefrauen diese Bewegung aus[9], ebenso kann diese Geste des Hochziehens eines Schleiers die Epiphanie einer Gottheit bedeuten[10]. Das Motiv des Hochziehens des Umhangs könnte sich auf dem Relief des Heroons von Trysa auf die erwartete Zusammenkunft zwischen Odysseus und Penelope beziehen und die Stellung der Gattin im Haus und in der Familie sowie ihre Treue gegenüber dem Ehemann, der Familie und dem oikos zum Ausdruck bringen[11].

Die Haltung der Figur erinnert an Darstellungen dieses Motivs auf attischen Weihreliefs, bei den Figuren handelt es sich meist um Gottheiten (etwa Hera[12], Demeter[13], Aphrodite[14], Hygieia[15]). Es sind Paare wie beispielsweise Hygieia und Asklepios oder Aphrodite und Ares mit diesem Typus zu verbinden, wobei die weibliche Gottheit auf dem linken[16] oder dem rechten[17] Standbein steht. Meist ist das Hochziehen des Schleiers mit der linken Hand üblich, auf Weihreliefs wird dieser Gestus auch mit der rechten Hand ausgeführt[18].

Das Motiv des Hochziehens eines Mantels bzw. Schleiers wird häufig mit dem hierós gamós in Verbindung gebracht, der besonders für das Götterpaar Hera und Zeus bekannt ist[19]. Die Göttin zieht mit einer Hand den Schleier hoch, mit der anderen greift sie zum Saum des Stoffes. Der Körper ist dabei meist etwas aus der frontalen Haltung zur Seite gedreht und der Kopf ist im Profil zu sehen[20]. Das Hoch- bzw. Wegziehen des Schleiers kommt auch bei anderen mit Hera im Zusammenhang stehenden Bildern vor, etwa beim Parisurteil[21] oder allgemein bei Darstellungen einer Hochzeit[22]. F. Işık sieht den Ursprung des Entschleierungsmotivs im hierós gamós in Anatolien: Auf dem Fragment eines reliefierten Gefäßes sitzen einander ein Mann links und eine schleiertragende Frau rechts gegenüber[23]. Der Mann zieht den Schleier mit der linken Hand hoch

1 Brommer 1983, 105. 120–122 betont das Fehlen der Denkmäler mit dem Thema Freiermord in vorklassischer Zeit. Bei Benndorf – Niemann 1889, 105 wird auf fünf Gemälde des Polygnot verwiesen, die Odysseus und seine Taten zeigten, darunter ein Bild des Odysseus nach dem Freiermord im Tempel der Athena Areia in Plataiai, das Pausanias überliefert (Paus. 9, 4, 2). Andreae 1999, 335–380. 393 f. Kat. 152–180.

2 Andreae 1999, 335–380; Touchefeu-Meynier 1992, 631–634, Nr. 8–13 Taf. 371 f. (mit Ausnahme der etruskischen Denkmäler stellen die Vasenbilder die größte Gruppe).

3 Brommer 1983,104–108; Touchefeu-Meynier 1968, 256–264.

4 Brommer 1983, 106 f.; Touchefeu-Meynier 1968, 261–263.

5 Hausmann 1994, 291–295 Nr. 30 Taf. 229.

6 Zur Kopfneigung vgl. Meyer 1989, 167 f. mit Anm. 1137. Eine Figur mit geneigtem Kopf verkörpert in der Regel eine in sich gekehrte Zurückhaltung, die ebenso als Zeichen der Trauer zu verstehen ist. Vgl. auch Sittl 1890, 93 („Verwundern, Erstaunen").

7 Meyer 1989, 169 f. mit Anm. 1150 mit Hinweis auf die Entwicklung zu einem allgemeinen Grußgestus etwa auf attischen Grabreliefs. Vgl. auch Scholl 1996, 169 f.; Schmaltz 1997, 77–107, bes. 90 f. 101 f. sieht in dem Gestus eine Chiffre für eine Hochzeit.

8 Etwa auf dem Schulterbild einer etruskischen Amphora, die J. D. Beazley dem Paris-Maler zuschreibt: Furtwängler 1904, 95 Taf. 21. Vgl. auch Hampe – Krauskopf 1981, 500 Nr. 14 Taf. 379 (München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. 837; um 530 v. Chr.); Kossatz-Deissmann 1994, 178 Nr. 5 (attisch rf. Exaleiptron: Lille, Palais des Beaux Arts, Inv. 763; 2. Viertel 6. Jh. v. Chr.); Nr. 6 (attisch rf. Exaleiptron aus Theben: Paris, Musée du Louvre, Inv. CA 616; um 570–560 v. Chr.) Taf. 106.

9 z. B. auf dem Amphiaraos-Krater: Pfuhl 1923, Abb. 179; Kunze-Götte 1992, 58–63 Taf. 15, 1 (attisch rf. Bauchamphora des Kleophrades-Malers: München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. 2305; frühes 5. Jh. v. Chr.).

10 Meyer 1989, 227 f. mit Anm. 1600 (Hinweis auf Neumann 1965, 60); Güntner 1994, 36 verbindet diesen Gestus mit Eheleuten, wobei das angeführte Beispiel eines fragmentarischen Reliefs aus dem ausgehenden 5. Jh. v. Chr. Hygieia zeigt, die die Hand an die Schulter legt, nicht aber den Mantel hochzuziehen. Vgl. auch Palagia 2005, 188; Leventi 2003, 68 f. Zum Hochziehen des Schleiers in Verbindung mit dem hierós gamós vgl. Oakley 1982, 113–118.

11 Zum Charakter der Penelope, der in der Odyssee Homers (z. B. Od. 18, 249; 19, 107–114; 24, 192–198; 24, 199–202) oftmals gewürdigt wird, vgl. auch Parisi Presicce 1999, 335–346; Germini – Kader 2006, 27–29.

12 Kossatz-Deissmann 1988, 684 Nr. 207. 208 Taf. 415 f.; Simon 1998, 45–47 Abb. 43–45.

13 z. B. Beschi 1988, 844–892 Nr. 229 Taf. 577 (Marmorrelief: Catania, Museo Civico Castello Ursino; 410–400 v. Chr.); Nr. 230 (Marmorrelief: Eleusis, Museum, Inv. 5059; Ende 5. Jh. v. Chr.) und mit weiteren Beispielen aus der 2. Hälfte des 4. Jhs. v. Chr.

14 Delivorrias 1984, 2–151, bes. 22 f. Nr. 142–144 Taf. 17. Vgl. das Motiv des Schleier-Wegziehens bei der Statue der Aphrodite im Typus Venus Genetrix: Pasquier – Martinez 2007, 130 f. Abb. 89 (Paris, Musée du Louvre, Inv. Ma 525; ca. 430–400 v. Chr.); dazu ausführlich Brinke 1996, 7–73.

15 Sobel 1990, 19–24. 76–87 Kat. 8. 9. 12. 18. 27. 29. 30. 42. 54. 64. 75. 83. 84. 92–95 mit Abb. 2 a.

16 z. B. Baumer 1997, 73–75 Kat. R 30 (Weihrelief aus Pergamon: Bergama, Museum, Inv. M1; um 410 v. Chr.); 144

Kat. R 47 Taf. 35, 1 (Weihrelief: Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, Inv. 1430 [197]; um 420 v. Chr.); 146 Kat. R 51 Taf. 35, 5 (Weihrelief: Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 6734; um 400 v. Chr.); 149 Kat. R 53 Taf. 36, 2 (Weihrelief aus Griechenland: Paris, Musée du Louvre, Inv. Ma 742; 2. Viertel 4. Jh. v. Chr.); 150 f. Kat. R 57 Taf. 37, 1 (Weihrelief aus Athen: Rom, Musei Vaticani, Sala degli Originali Greci, Inv. 799; um 410/400 v. Chr.).

17 Baumer 1997, 73–75. 130 Kat. R 23 Taf. 29, 3 (Weihrelieffragment aus Daphni: Athen, Nationalmuseum, Inv. 1597; um 410 v. Chr.); 136 f. Kat. R 34 Taf. 32, 4 (Weihrelief: Catania, Museo Civico Castello Ursino; 410/400 v. Chr.); 152 Kat. R 61 Taf. 37 (Weihrelief: Turin, Museo di Antichità; um 410 v. Chr.).

18 Meyer 1989, 169. Zum Hochziehen des Schleiers mit der rechten Hand s. die Beispiele bei Baumer 1997, 125–151 Kat. R 16. R 18. R 34. R 61 (rechte Hand); Kat. R 17. R 41. R 47. R 51–53. R 57 (linke Hand). Das Verhältnis des mit der linken oder rechten Hand hochgezogenen Schleiers beträgt bei den angeführten Beispielen 7 : 4, hat aber offenbar keine interpretatorische Konsequenz. Bei Statuen scheint die Geste mit der linken Hand zu überwiegen.

19 Kossatz-Deissmann 1988, 682–685 Nr. 207. 208 Taf. 415. 416; Beschi 1988, 880 Nr. 434 mit Abb. (Fragment einer Rundbasis: Eleusis, Museum; 2. Hälfte 4. Jh. v. Chr.). Zur *anakalypsis* vgl. Oakley – Sinos 1993, 25 f. Abb. 60. 61.

20 Beispielsweise auf einem Urkundenrelief aus Athen (Athen, Nationalmuseum, Inv. 1481; 362/361 v. Chr.), auf einem Weihrelief in London (British Museum, Inv. 770; um 330 v. Chr.); Kossatz-Deissmann 1988, 688 f. Nr. 257 und 259 Taf. 420, oder auf einem Urkundenrelief von der Akropolis (Athen, Nationalmuseum, Inv. 1467; 376–375 v. Chr.); Meyer 1989, 280 Nr. A 51 Taf. 16, 2. Anders auf der Metope vom Heraion in Selinunt (Benndorf 1873, 54–56 Taf. 8) und auf dem Parthenonfries mit der thronenden Hera (Kossatz-Deissmann 1988, Taf. 415, 207 [Selinunt] und 416, 208 [Parthenon]).

21 Kossatz-Deissmann 1988, 711 Nr. 439. 440. 441. 442 Taf. 432 f. (unteritalische Vasen, 3. Viertel des 4. Jhs. v. Chr.).

22 Kossatz-Deissmann 1988, 708 Nr. 419 Taf. 430 (attisch sf. Dinos: London, British Museum, Inv. 1971.11-1.1; um 570 v. Chr.).

23 Işık 2005, 109 mit Anm. 17.

24 Akurgal 1961, 89 Farbtaf. 14.

25 Childs – Demargne 1989, 363 f. Taf. 140, 1. 141; Borchhardt 2005, 152 f. Abb. 7.

26 Borchhardt 1975a, 129–135, bes. 131 mit Anm. 154 Abb. 72 B. 73 C.

27 Işın 1994, 68–77; Borchhardt 1996/1997, 8–14 mit Anm. 59 Abb. 15. Zur Inschrift auf dem Grab s. Wörrle 1998, 77–83. Zum Motiv der anakalypsis auf lykischen Gräbern s. auch Landskron 2012, 179–197. Der Sarkophag von dem Grab des Hekatomnos in Mylasa zeigt diesen auf einer Kline liegend, an deren Kopfende eine weibliche Figur sitzt, die diesen Schleiergestus vollführt (frühes 4. Jh. v. Chr.), dazu demnächst F. Işık.

28 Felten 1984, 130 vermutet Hekate; nach Harrison 1997, 110–114 Abb. 3. 4 handelt es sich um Hebe. Palagia 2005, 188 spricht sich für Hygieia aus; vgl. allg. auch Leventi 2003.

29 s. Hiller 1971. Die Suche nach Vorbildern für die weiblichen Figuren der Platte führt nach Griechenland, wobei Grabreliefs, Urkundenreliefs und verstärkt auch tektonische Friese herangezogen werden können.

und reicht ihr mit der Rechten ein Gefäß. Ob der Ursprung dieses Motivs in Anatolien zu finden ist, lässt sich nicht nachweisen, jedoch ist die Deutung als Hochzeitsdarstellung beispielsweise von E. Akurgal vorgeschlagen worden[24]. Die anakalypsis bezeichnet nicht ausschließlich ein Hochzeitspaar, vielmehr werden auch (Ehe)Partnerinnen durch dieses Motiv kenntlich gemacht (s. o.).

Die thronende Frau im Ostgiebel des Nereidenmonuments von Xanthos ist in diesem Gestus gezeigt[25]. Sie wendet den etwas gedrungenen Oberkörper zum Betrachter und zieht mit der linken Hand den Schleier vor, nicht aber hoch. Die weibliche, aufrecht sitzende Thronende füllt die gesamte Höhe des ansteigenden Bildfeldes aus und ist etwas größer als die gegenüber thronende männliche Figur, die im Stuhl lehnt und den rechten Arm auf ein Szepter stützt, also eine ähnliche Armhaltung zeigt wie die gegenübersitzende weibliche Figur. Auf einem Totenmahlrelief des Felsgrabes Nr. 69, des sog. Löwengrabes der Flussnekropole von Myra, sitzt rechts neben dem Lagernden eine Frau nach links, mit der rechten Hand zieht sie den Schleier weg[26]. Im Rahmen einer Totenmahlszene am Felsgrab des Apollonios bei Asartaş in Ostlykien vollführt die neben der Kline sitzende Frau den Schleiergestus[27]. Das „Hera-Motiv" kennzeichnet zum einen die Frau als Ehegattin und verdeutlicht somit ihre Stellung, zum anderen visualisiert es in diesen Fällen die Nähe und Treue zum Verstorbenen im Diesseits und im Jenseits.

Zwei der Götterfiguren vom Ostfries des Niketempels auf der Akropolis lassen sich unmittelbar mit der Figur der Penelope vergleichen: Fig. 12 (Block b), die links hinter dem sitzenden Poseidon steht und als Amphitrite gedeutet wird, und eine weitere Göttin, Fig. 19 (Block c, vermutlich Hebe)[28]. Beide Gottheiten tragen einen übergegürteten Peplos und stehen auf dem linken Bein, das rechte ist etwas zur Seite gestellt. Der angehobene linke Arm zieht den Schleier zur Seite, den rechten Arm hielt Amphitrite angewinkelt, die andere Figur hingegen ergreift den Saum und zieht diesen ein wenig vom Körper weg, wodurch die rechte Schulter etwas tiefer liegt und der Oberkörper geringfügig zur Seite geneigt ist. Vermutlich richtete sie den Blick nach links und unterscheidet sich darin von Penelope. Amphitrite entspricht in ihrer Gesamtheit eher der Figur der Penelope und wandte ihren Kopf ursprünglich nach rechts zu Poseidon. Die hinter dem thronenden Zeus stehende Hera (Fig. 17, Block c) ist gegengleich zu Fig. 19 mit entgegengesetzter Ponderation angeordnet und nach links gewandt, zieht jedoch mit dem linken Arm ebenfalls den Schleier zur Seite, der rechte berührte vielleicht die Schulter des Zeus. Die Falten des Oberteils lösen sich ähnlich wie bei Penelope aber anders als bei Hebe zwischen Brustbereich und Kolpos in ungeordnete Drapierung auf.

ZUM STANDMOTIV DER FIGUR

Das kontrapostische Standmotiv der Penelope zeugt, gleich wie die Gestaltung der Gewandfalten, von der handwerklichen Tradition, aus der der Bildhauer bei dieser Figur und auch bei den anderen weiblichen Figuren dieser Platte schöpfte, die im Folgenden anhand von Beispielen verdeutlicht wird[29]. Die Figur trägt einen untergegürteten Peplos mit Überschlag, das Standbein umhüllt ein senkrechtes Faltengebilde von sich zum Boden hin verbreiternden und vom Schritt abwärts parallel geführten Steilfalten. Das zur Seite gestellte Spielbein drückt sich durch den eng anliegenden Peplosstoff, vom Fuß führen Segelfalten mit tiefen Tälern zu den Steilfalten des Standbeins[30].

Bildhauerische Traditionen derartiger Peplosfiguren lassen sich auf rundplastische Peplophoren zurückführen, die in der Forschung eingehend untersucht worden sind und daher in diesem Zusammenhang nicht mehr genauer betrachtet werden[31]. Die Beinstellung erfolgt aus einer horizontalen Hüftstellung heraus, die Taille ist kaum merklich zum Standbein hin eingeknickt. Aufgrund des herabhängenden rechten und des angehobenen linken Armes entsteht eine leichte S-Form der gesamten Figur. Das zur

Seite gestellte Spielbein und der geringfügig vorgesetzte Fuß kontrastieren mit dem hochgehobenen linken Arm und verstärken die raumgreifende Wirkung, die durch das Schleiermotiv noch unterstrichen und betont wird[32].

„Timarista steht im Schema einer nachphidiasischen Peplosstatue so da, dass der Körper fast von vorn, der Kopf und die rechte Fußspitze von der Seite erscheinen. … Parallel zum Spielbein schwingt der linke Arm nach außen“[33]. Vergleicht man diese Figur mit Penelope, so steht letztere gegengleich zu Timarista, also auf dem linken Bein, den herabhängenden rechten Arm hält sie etwas zur Seite und greift nach dem Schleier. Das Standmotiv ist also ähnlich, die Drehung des Kopfes vom Spielbein weg entspricht gegengleich wiederum der Haltung der Timarista. Die Gestaltung der Falten des Apoptygmas zeigt ein ähnliches Wechselspiel der Richtung, der mittlere Faltenstau weicht nach rechts und umschreibt die linke Brust wie bei der Kore D des Erechtheions[34]. Die Anlage der Fältelung ist vergleichbar, nicht aber die Ausarbeitung, welche bei Penelope schematischer ausfällt, außerdem ziehen sich die Falten nicht bis zum Saum des Apoptygmas. H. Lauter erkennt Ähnlichkeiten der Peplosfiguren vom Ostfries des Niketempels (Taf. 179, 5), der etwas früher ausgearbeitet wurde[35].

Ein linkes Standbein und ein zur Seite gestelltes Spielbein haben beispielsweise die Hygieia auf dem Weihrelief in Bergama[36], wobei das Spielbein gleichsam eine Linie bildet, anders als bei Penelope, die vom Knie weg den Unterschenkel noch etwas mehr nach außen stellt. Der Peplos liegt ganz eng am Spielbein der Penelope an, sodass sich die Kontur des kräftig ausgearbeiteten Beines gut abzeichnet. An der Außenseite bildet der Peplos zwei horizontale V-förmige Falten oberhalb und unterhalb des Knies. Diesbezüglich vergleichbar sind zwei Urkundenreliefs aus Athen[37]. Bei der Hygieia auf dem pergamenischen Relief fallen die Peplosfalten außerdem enger und dichter herab, an der rechten Außenseite zieht sich eine Falte bis zum Knöchel herunter, sodass das Bein beidseitig vom Faltenlauf eingefasst wird. Der Oberkörper ist nach rechts gebeugt, die Taille ist S-förmig eingezogen. Auf einem Weihrelief aus Megara ist die Haltung des Spielbeines ähnlich, jedoch zeigt die Fußspitze des Standbeines nach vor[38]. Dieses Standmotiv begegnet auch auf einem Urkundenrelief aus Athen, auf dem Athena der Personifikation des Demos gegenübersteht[39]. Auffallend ist der vom Knie weg nochmals seitlich ausgestellte Unterschenkel, die Anordnung der Steilfalten (vertikale Falten am linken Standbein), weiters die gesamte Körperhaltung und die Betonung der Brust, der gesenkte rechte Arm und der angewinkelte linke Arm. Der nicht mehr erhaltene Kopf der Athena war nach rechts gewandt. Bis auf kleine Details in der Ausführung – das Hochheben und Fassen des Schleiers, die Fältelung des Peplos am rechten Spielbein – entsprechen die Figuren einander in auffallend ähnlicher Weise[40].

Gut vergleichbar mit der Figur der Penelope ist die gedrungene Statur und die Körperhaltung der Figur der Demeter auf einem Weihrelief in Catania, und zwar besonders von der Hüfte abwärts[41]: Der Fuß des Standbeins ist etwas nach außen gedreht, das Spielbein vom Knie weg nochmals zur Seite gestellt; nur die Steilfalten des Peplos sind enger gelegt und weisen tiefere Faltentäler auf. Vergleichbar ist zudem die gedrungene Statur der Hygieia auf einem Weihrelief in Kopenhagen[42]: Das linke Standbein zeigt nach vorne, das Spielbein ist weiter nach hinten gesetzt; bei Penelope befindet sich der Fuß des Spielbeins auf gleicher Höhe mit dem des Standbeins. Die Peplosfalten sind grundsätzlich ähnlich angelegt wie bei der Figur auf dem Weihrelief in Berlin, indem sie beidseitig das Spielbein umspielen, die Steilfalten des Peplos sind dicht und tief geschnitten. Der Oberkörper ist wegen der Kopfdrehung nach rechts noch eine Spur mehr zum Betrachter gewandt als bei Penelope, die den Kopf zur linken Seite wendet. Der rechte Arm hängt seitlich herab, der linke ist angewinkelt angehoben, der Ellenbogen liegt allerdings etwas tiefer, unterhalb der Brust, wohingegen die Figur der Penelope den Ellenbogen des angehobenen Armes in Brusthöhe hält. Außerdem unterschei-

30 Vgl. Hiller 1971, 61–64 Abb. 17–20. 22–25. 48.

31 Tölle-Kastenbein 1980b, bes. 77–105. Die Autorin wies auf das Fehlen von Peplosfiguren im ostionischen Raum hin, ebenda 91. Vgl. auch Hiller 1971, 19–29. Unter den Denkmälern in Lykien sind die isoliert auftretenden Peplosfiguren aus dem frühen 5. Jh. v. Chr. aus Xanthos auffallend; sie können dem Strengen Stil zugeordnet werden. Tölle-Kastenbein 1980b, 98–105 Taf. 59–63. Metzger 1963, 51 Taf. 33, 2; 35; Bruns-Özgan 1987, 23. 258.

32 Vgl. dazu Hiller 1971, 28 f. Der Autor konstatierte eine Heterogenität der Standmotive zum Ende des 5. Jhs. v. Chr. hin. Durch das Stand-Spielbeinverhältnis wird nicht nur bei Statuen, sondern auch bei Relieffiguren eine raumgreifende Wirkung erzielt.

33 Pfuhl – Möbius 1977, 22 Taf. 12, 49.

34 Lauter 1976, 26 f. Taf. 32. 38 a (Datierung ebenda 16: 420–415 v. Chr.).

35 Lauter 1976, 44.

36 Baumer 1997, 134 f. Kat. R 30 Taf. 31, 3 (Weihrelief von der Akropolis in Pergamon: Bergama, Museum, Inv. M1; um 410 v. Chr.).

37 Meyer 1989, 275 f. Nr. A 36 Taf. 11, 1 (Athena auf einem Urkundenrelief von der Akropolis: Athen, Nationalmuseum, Inv. 1479; um 398/397 v. Chr.); 276 Nr. A 38 Taf. 11, 2 (Urkundenrelief vom Dionysostheater: Athen, Epigraphisches Museum, Inv. 6899; um 394/393 v. Chr.); s. auch Childs 1976, 282 mit Anm. 1; Poggio 2007, 70 f. Abb. 32. 33 sieht stilistische Parallelen in zwei Urkundenreliefs in Athen (Athen, Nationalmuseum, Inv. 1467; um 375/374 v. Chr.; und Inv. 1481; um 362/361 v. Chr.).

38 Baumer 1997, 135 Kat. R 31 Taf. 32, 1 (Weihrelief aus Megara: Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung, Inv. 729 [K85]; 380/70 v. Chr.): Der Faltenverlauf erinnert an die Figur des Reliefs in Bergama.

39 Hamiaux 2001, 140 Nr. 132 (sog. „Marbre Choiseul“-Stele: Paris, Musée du Louvre, Inv. Ma 831; um 409–405 v. Chr.); Meyer 1989, 183 f. 270 Nr. A 16 (um 410/409 v. Chr.). Zwischen den Figuren befindet sich ein Baum, dessen Blätter ursprünglich gemalt waren.

40 Vergleichbar sind weiters das Standmotiv und die Fältelung des Peplosrockes der Athena-Figur auf einem Urkundenrelief aus Athen: Hamiaux 2001, 141 Nr. 133 (Paris, Musée du Louvre, Inv. Ma 2414; um 410 v. Chr.); Meyer 1989,173 f. 271 f. Nr. A 21 (um 410–405 v. Chr.).

41 Baumer 1997, 136 f. Kat. R 34 Taf. 32, 4 (Weihrelief aus Catania: Catania, Museo Civico Castello Ursino; um 410/400 v. Chr.). Die Armhaltung ist gegengleich zu jener der Penelope angelegt und differiert zusätzlich in einigen Details.

42 Baumer 1997, 144 Kat. R 47 Taf. 35, 1 (Weihrelief aus Piräus [?]: Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, Inv. 1430 [197]; 430/420 v. Chr.).

den sich die beiden Figuren durch die Fältelung des Peplos im Brustbereich und beim Apoptygma sowie beim Verlauf des Schleiers, da auf dem Relief mit Hygieia die Figuren enger positioniert sind als auf der Heroonplatte mit Penelope und den Dienerinnen[43]. Der Unterkörper der als Aphrodite gedeuteten Figur auf einem Weihrelief im Louvre lässt sich wiederum gut mit der etwas größeren Figur der Penelope vergleichen. Beide sind von gedrungener Statur, das Knie des Spielbeins tritt bei der Relieffigur im Louvre stärker hervor, das Standbein ist zurückgenommen, sodass nur die Zehenspitzen zu sehen sind. Die Falten des Peplos sind steif und grob gearbeitet, liegen eng beisammen und haben tiefe Kanäle. Eine Falte verläuft links entlang des Spielbeins. Nicht unerwähnt sollte der Verlauf des Apoptygmas bleiben, das bei Penelope vor dem Bauch ein kleines Stück nahezu waagerecht verläuft und die Form eines Daches bildet, ähnlich wie bei der Aphrodite des Louvre-Reliefs, mit dem Unterschied, dass die waagrechte Führung dort wesentlich kürzer ist. Meist bilden die Falten des Apoptygmas einen weichen Bogen oder laufen „spitz" zu. Eine vergleichbare Faltenführung weist die Statuette einer Peplophore in Dresden auf[44]. Ähnlich wie auf dem Relief im Louvre sind auch die Stoßfalten des Apoptygmas bei der Figur der Penelope ausgearbeitet, die auf der rechten Seite und am Bauch ein dichtes, leicht „gekräuseltes", durchaus aber teigiges Faltengebilde zeigen[45]. In diesem Zusammenhang lässt sich noch die weibliche Figur am linken Bildrand eines böotischen Votivreliefs aus Tanagra anführen[46]. Der Verlauf des Kolpos beim Apoptygma bildet eine, wenn auch mehr abgerundete, so doch mit jener der Penelope-Figur vergleichbare Form[47].

So unterschiedlich die angeführten Beispiele in der detaillierten Ausführung auch sind, liegt ihnen doch ein gemeinsamer Typus zugrunde, der je nach Bedarf (Bildfeld, Figurenzusammensetzung, Material, ausführender Bildhauer etc.) variiert wurde. Variabel sind bei diesen Beispielen auch das Standmotiv und die Verbindung mit dem Arm, der den Schleier hochzieht[48].

Die Ausarbeitung des untergürteten Peplos am Oberkörper der Penelope lässt sich nach Sichtung des Materials nur getrennt vom Beinkleid betrachten bzw. mit anderen Denkmälern vergleichen, womit eine einheitliche Vorlage für diese Figur wohl auszuschließen ist. Die Fältelung des Peplosoberteils umspielt die – bis auf zarte V-förmig auseinanderklaffende Falten, die von der rechten Schulter zur Brust führen und sich dort verlaufen – glatt belassene Brustpartie der Figur[49]. Der knappe V-förmige Ausschnitt wird von stegartigen Saumlinien gebildet, die sich darunter in parallelen gratigen Linien wiederholen, wobei die Falte entlang der linken Brust in einem sanften Bogen bis zum Kolpos an der Taille verläuft. Beide Brüste werden von zu den Schultern hin spitz zulaufenden, giebelartigen Faltenlinien umrahmt. Von der Schulter weg verlaufen die äußeren Stofffalten entlang der Achseln bis zum Brustkorb, wo sie treppenartig in das an der rechten Seite gebauschte, an der linken Seite fächerförmig aufgefältelte Gewand übergehen. Unterhalb der Brust liegen zwei diagonal verlaufende kurzlinige Falten. Das Apoptygma reicht an den Hüften bis zu den Oberschenkeln herab. Die Gestaltung des Peplos der Brustpartie erinnert unter all den anderen Beispielen des gesichteten Materials am ehesten an die Hera auf dem Ostfries des Parthenon[50], jedoch ebenso mit Vorbehalt, da die Falten dort insgesamt weicher geformt sind und bis auf die glatte Partie auf der Brust wesentlich schwungvoller angeordnet sind[51]. Übrigens hat es, zumindest anhand der Abbildung, den Anschein, dass die linke Brust durch die hochgehobene Bewegung des Armes etwas flacher gearbeitet ist. Bei Penelope ist dies genau umgekehrt, d. h. die Brust des hochgehobenen Armes ist durch die Anspannung des Muskels weiter vorgewölbt. Hera zieht den über den Kopf gelegten Schleier fast waagerecht zur Seite, von dort fällt der Stoff gemäß der Schwerkraft in treppenförmigen Falten herab. Penelope hält den von der linken Schulter vorgezogenen Schleier etwa in Kinnhöhe und spannt den Stoff, der rechts von ihrer Hand einen Wellenbogen bildet, nicht so

43 Die Figur der Hebe auf einem Weihrelief in Neapel (Baumer 1997, 146 Kat. R 51 Taf. 35, 5) lässt sich zwar in der Gesamthaltung mit der Penelope vergleichen, ist aber von schlanker Statur und differiert in der Armhaltung, wird daher hier nicht näher besprochen.

44 Protzmann 1989, 82–85 Nr. 36 mit Abb. (Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Skulpturensammlung, Inv. ZV 2665; 425–400 v. Chr.); vgl. auch die Statuette einer Peplosträgerin, ebenda 80 Nr. 35 (Inv. ZV 2599; Ende 5. Jh. v. Chr.); Baumer 1997, 157 Kat. K 7 Taf. 43, 2. Vgl. auch ebenda 156 f. Kat. K 5 Taf. 42, 2 (Statuette einer Peplophore: Cambridge, Fitzwilliam Museum, Inv. GR 11.1931; Anfang 3. Jh. v. Chr.).

45 Ähnlich, aber feiner ausgeführt: Baumer 1997, 130 f. Kat. R 23 (Weihrelieffragment aus Daphni: Athen, Nationalmuseum, Inv. 1597; um 410 v. Chr.); 145 f. Kat. R 50 (Weihrelief aus Rhamnous: München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. 198; um 420 v. Chr.); 146 f. Kat. R 51 (Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 6734; um 400 v. Chr.). Die Fältelung ist bei letzteren Weihreliefs an der Oberfläche verrieben.

46 Kaltsas 2002b, 213 Nr. 436 mit Abb. (Athen, Nationalmuseum, Inv. 1386; Mitte 4. Jh. v. Chr.).

47 O. Benndorf (Benndorf – Niemann 1889, 100) vergleicht Penelope mit der Eurydike auf einem Relief in der Villa Albani in Rom, die sich etwas mehr nach rechts wendet, mit der rechten Hand des gesenkten Armes den Schleier fasst und ihren linker Arm auf die Schulter des Orpheus legt: Schwarz 1988, 99 Nr. 5 b (Rom, Villa Albani, Inv. 1031; 1. Jh. n. Chr.); Bol 1989c, 451–453 Taf. 259 (hadrianisch).

48 Für L. E. Baumer besteht aufgrund dieser Unterschiede (Demeter, Hygieia mit Schleiermotiv) kein typologischer Zusammenhang; Baumer 1997, 73 mit Anm. 519. Man könnte vermuten, dass einzelne Figurentypen als „Muster" vorhanden waren, die dann wiederum nach Bedarf zusammengestellt wurden, und geht bei Vorbildern gleichermaßen von groben Skizzen wie detaillierten Vorlagen aus; ebenda 87 f.; s. auch Leventi 2003, 68 f. mit Beispielen. Zu Vorbildern vgl. die Bemerkungen in Kap. IV.4. *Formanalyse und Stil.*

49 An der rechten Brust zeichnen sich zarte Steilfalten ab.

50 Boardman 1985, Abb. 48; Jenkins 2002, 115 mit Abb.

51 Der Stoff hängt unter der Achsel tief herab und fältelt sich fächerförmig zum Bauch hin auf. Eventuell ließen sich noch zwei weitere Beispiele anführen: vgl. Meyer 1989, 269 f. Nr. A 15, Taf. 5, 2 (Athena auf einem Urkundenrelief von der Akropolis: Athen, Epigraphisches Museum, Inv. 6598-6589; 410/409 v. Chr.); 280 Nr. A 51, Taf. 16, 2 (Peplophore auf einem Urkundenrelief von der Akropolis: Athen, Nationalmuseum, Inv. 1467; 376–375 v. Chr.).

straff wie Hera. Wie oben erwähnt, lässt der Verlauf des Schleiers nur zwei Erklärungen zu, nämlich einen gestärkten dicken Stoff, wogegen jedoch der weiche Faltenverlauf des herabhängenden Teiles spricht, oder die Momentaufnahme des Hochziehens des Schleiers, wodurch der Zipfel nach oben aufschwingt. Dies könnte aber durchaus mit der dramatischen Handlung des Themas konform gehen.

Der Typus einer weiblichen Figur auf einem Relieffragment in Wien[52] kommt der Figur der Penelope sehr nahe: Sie steht fast frontal auf dem linken Standbein[53], der linke Arm ist seitlich weggestreckt (der Unterarm ist weggebrochen), den rechten Arm hält sie vermutlich leicht zur Seite gestreckt, jedenfalls etwas weiter als Penelope, die rechte Schulter ist geringfügig zurückgenommen. Ihr Kopf ist nach links gewandt, der Blick richtet sich auf ihren linken Arm bzw. die Hand, die vielleicht den weggezogenen Schleier hielt. Der Arm muss allerdings durch Malerei ergänzt gewesen sein, da er sich nicht im Relief absetzt oder die Schulter einer nebenstehenden Figur berührte. Der untergürtete Peplos hängt in weichen, schlaufenförmigen Falten herab, der Überschlag ist als dünner Stoff erkennbar, dessen Saum unterarbeitet ist. Ein gemeinsames Vorbild für diesen Typus in klassischer Zeit wäre möglich[54]. Vergleichbar ist auch die dritte Figur von links auf der Vorderseite der Basis des Standbildes der Nemesis in Rhamnous aus der Zeit um 420 v. Chr.[55]. Das Standmotiv ist gleich, der Schulteransatz lässt erkennen, dass die Figur den linken Arm angehoben hatte. Das Motiv der anakalypsis wird für diese Figur in der Rekonstruktion allgemein angenommen. Weiters ist die schleierziehende Figur auf der Basis der Athenastatue in Pergamon anzuführen, deren rechter herabhängender Arm fast identisch mit der Penelope-Figur den Schleiersaum greift[56].

Wie mit den angeführten Beispielen gezeigt werden konnte, finden sich für die Figur der Penelope zahlreiche typologische Vergleiche auf attischen Denkmälern, die dem Bildhauer als Vorlagen oder Vorbilder für die Figur gedient haben könnten. Insgesamt hat der Bildhauer ein hohes Maß an Eigenständigkeit in den Entwurf eingebracht, was sich an der Gestaltung des Gewandes im Brustbereich und besonders am schwungvoll hochgezogenen Schleier zeigt. Die meisten angeführten Vergleichsbeispiele, mit Ausnahme der Hera des Ostfrieses vom Parthenon, lassen sich etwa in den Zeitraum um 430–400 v. Chr. datieren.

Die weiblichen Dienerfiguren, Fig. 1. 3–6 (Taf. 49, 1. 2; 50, 1; 51, 1–3; 52, 3)

Das Mädchen Fig. 1 (Taf. 49, 1. 2; 50, 1), das etwa ein Alter zwischen 10–13 Jahren haben dürfte, steht im Dreiviertelprofil auf dem rechten Standbein entspannt hinter dem breiten gepolsterten Stuhl[57]. Das Haar des Mädchens ist kurz, genauso wie bei den Fig. 3–6, es lässt sich daher in den Kreis der Dienerschaft einreihen[58]. Auf Grabreliefs und in der Vasenmalerei erscheinen Dienerinnen mit kurzem Haar, Angehörige der Familie mit aufgestecktem oder seltener mit langem Haar.

Die Gebärde des Mädchens lässt sich als die des „Schutz Suchens“ bei einer vertrauten Person auffassen[59]. Auf der Grabstele des Arxias in Rhamnous fasst ein kleines Mädchen als Ausdruck der Verbundenheit und Zugehörigkeit den Mantelsaum der Frau vor ihm, vermutlich seiner Mutter[60]. Auf Grabsteinen begegnet dieses Motiv meist bei sitzenden Figuren in Verbindung mit einer Dexiosis – die Handbewegung bedeutet hier nicht nur eine enge Verbundenheit, sondern hat in diesem Kontext auch den Charakter einer intimen Abschiedsgeste[61]. Die vor dem sitzenden Verstorbenen stehende und wesentlich kleiner dargestellte Dienerin auf dem Grabrelief des Xanthippos berührt diesen als Zeichen der Verbundenheit mit den Fingern ihrer linken Hand am Unterarm[62].

Die Dienerin Fig. 3 (Taf. 49, 1. 2; 50, 1) steht frontal in einem etwa gleichen Standmotiv wie Penelope, das rechte Spielbein etwas zur Seite gestellt, jedoch ist das Knie nach außen gedreht. Die Figur ist insgesamt zarter und auch fast um einen Kopf kleiner als Fig. 2, der Oberkörper gedrungener, die Beinlänge etwa gleich. Das kinnlange Haar

52 Wien, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung, Inv. 774, aus dem Kunsthandel in Rom erworben. Langlotz 1947, 116 Taf. 31 vermutet, dass dieses Fragment zur Basis der Athena Parthenos gehört. Grassinger 1991, 66 f. 217 Nr. 59 Abb. 48. 49 weist das Fragment einem Kelchkrater zu. Für Auskünfte zu dem Objekt danke ich K. Gschwantler.

53 Die Beine sind abgebrochen, jedoch lässt sich das Standmotiv anhand des Faltenwurfs mit dichten Falten und tieferen Kanälen erkennen.

54 Grassinger 1991, 67 sieht die Relieffigur in späthellenistischer Tradition und lehnt Vorbilder klassischer Zeit ab, wobei sie vor allem die Frisur anführt.

55 Petrakos 1999, 251–267 Abb. 169. 173. 174. Vgl. auch Kjellberg 1926, 105–116; Kosmopoulou 2002, 130–135. 244–248 Kat. 62 Abb. 102.

56 Becatti 1951, 60 Taf. 11 Abb. 29. Vgl. auch die weibliche Relieffigur auf einer Kandelaberbasis im Lateranmuseum (ebenda 55 f. Taf. 10 Abb. 27; Benndorf – Schöne 1867, 324–327 Nr. 460 Taf. 14. 15) und die stehende Figur hinter dem thronenden Zeus auf einem Relief im Museum von Korinth (Becatti 1951, 56 Taf. 11 Abb. 30).

57 Richter 1966, 38–43. 118 f.; Andrianou 2009, 28–31 mit Abb. 6. Es handelt sich um einen Diphros mit gedrechselten Beinen und mit einer Decke, die beidseitig herabhängt. Die gepolsterte Oberfläche gibt dem Händedruck der Fig. 1 nach. Deutung als Stuhl: Benndorf – Niemann 1889, 100; Eichler 1950, 56. Irrig als Tisch gedeutet: Oberleitner 1994, 30.

58 So auch Benndorf – Niemann 1889, 100; Praschniker 1933a, 5; Eichler 1950, 56; Poggio 2007, 64. Vgl. Dienerinnen mit kurzem Haar auf Grabreliefs: z. B. Diepolder 1931, Taf. 18. 26. 27. 41. 43, 2; 47; Pfuhl – Möbius 1977, Taf. 12, 46; 16, 62; 17, 66. Die Haarlänge kann zwischen kurz geschnittenem und kinnlangem Haar variieren, wie dies auch bei den Dienerinnen auf der Penelope-Platte (kurzes Haar: Fig. 1. 4. 5; kinnlanges Haar: Fig. 3. 6) der Fall ist. Möglich, dass die Haarlänge hier auch ein Hinweis auf die Stellung der Dienerin im Hause ist. Zur Haartracht vgl. Gkikaki 2014.

59 Zu der Gebärde des „am Arm Haltens“ erläutert C. Sittl: „Bekanntlich wurde die griechische Frau von Stand außerhalb ihrer Räume von zwei Dienerinnen oder Töchtern, oder doch wenigstens von einer unter dem Arm geführt.“ Sittl 1890, 161, mit Hinweis auf Homer, Od. 21, 66 („zwei Dienerinnen standen zu beiden Seiten Penelopes…“). Vgl. auch Hom. Od. 18, 182–184 („Aber lass mir Autonoe gleich und Hippodameia/Kommen: sie sollen mich in den Saal hinunter begleiten!/Denn es ziemet mir nicht, allein zu Männern zu gehen.“); 18, 206 209 („Also sprach sie, und stieg vom prächtigen Söller herunter,/Nicht allein; sie wurde von zwei Jungfrauen begleitet./Als das göttliche Weib die Freier jetzo erreichte,/Stand sie still an der Schwelle des schönen gewölbeten Saales;…“),; Hom. Od. 21, 63–66 („Als das göttliche Weib die Freier jetzo erreichte,/Stand sie still an der Schwelle des schönen gewölbeten Saales;/Ihre Wangen umwallte der feine Schleier des Hauptes,/Und an jeglichem Arm stand eine der stattlichen Jungfraun.“), Ü.: J. H. Voß.

60 Petrakos 1999, 373 f. Abb. 268.

61 Bergemann 1997, 61 f.

62 Diepolder 1931, 11. 13 Taf. 4 (London, British Museum, Inv. 1805.0703.183; um 440–430 v. Chr.). Sehr vertraut mutet die Geste und Berührung zwischen der Herrin und ihrer Dienerin auf der Grabstele der Timarista an (aus

bildet eine nicht strukturierte Masse, einzelne Haarbüschel setzen sich nur an der linken Wange ab[63]. Kurzes, leicht gelocktes Haar, das die Ohren bedeckt, charakterisiert weibliche Dienerfiguren, ist aber auch ein Zeichen für ein reiferes Alter[64]. Als frühes Beispiel führt J. Bergemann ein Grabrelief am Beginn des 4. Jhs. v. Chr. an, wobei er betont, dass Züge des fortgeschrittenen Alters in der Physiognomie verstärkt in der ersten Hälfte des 4. Jhs. v. Chr. auftauchen. Diese lassen sich aber an Fig. 3 in diesem Maße noch nicht feststellen[65], nur die Kinngrube unter den Lippen könnte ein Hinweis auf ein höheres Alter der Dargestellten sein. Die Dienerin ist durch die Kleidung, einen ärmellosen Chiton und ein Himation, das sie über den Kopf gezogen hat, gegenüber den Figuren rechts deutlich hervorgehoben, außerdem steht sie direkt neben der Herrin. Wahrscheinlich obliegt ihr die Aufsicht über die Dienerschaft und es könnte somit mit dieser Figur Eurykleia, die Amme des Odysseus, gemeint sein[66]. Diese war zum Zeitpunkt der Heimkehr des Hausherrn bereits eine Frau höheren Alters, was aber hier nicht mittels Gesichtsstruktur dargestellt, sondern offenbar nur durch die Tracht angedeutet wurde, die eher für eine ältere Person spricht und die sie von den offenbar jüngeren Mägden mit kurzem gelockten Haar unterscheidet. Ob das Alter der Magd durch Bemalung hervorgehoben wurde, lässt sich nicht überprüfen, wäre aber denkbar, da die noch gut gestraffte Haut des Gesichts so keine alte Frau verrät, wie es Eurykleia zur Zeit der Rückkehr des Odysseus doch sein müsste. Als ältere Frau ist Eurykleia auf der Rückseite eines Skyphos in Chiusi mit weißem Haar, aber eher jugendlicher Körperhaltung[67], in einer so gedeuteten Statue in Basel in leicht gebeugter Haltung[68] und auf Denkmälern römischer Zeit durch altersgemäße Gesichtszüge und vorgebeugte Körperhaltung charakterisiert[69].

Die Dienerin weist mit beiden Armen auf Fig. 4 neben ihr, den rechten Arm streckt sie quer über die Brust und berührt den rechten Oberarm der jungen Frau. Die Wendung des Kopfes in Richtung Fig. 2 (Penelope) unterstreicht die Handlung: Sie stellt die Magd der Herrin vielleicht als Schaffnerin vor bzw. weist sie auf die Treue und Verlässlichkeit der Dienerin hin. Dieser Gestus findet sich in ähnlicher Form, jedoch in einem anderen Kontext, auf einer Amphora in Wien: Auf der Vorderseite flieht Helena vor Menelaos und auf der Rückseite flieht eine Frau mit eben dieser Armhaltung[70]. Auf dem Relief einer Grablekythos in Athen scheint ein bärtiger älterer Mann die Figur des Gottes Hermes rechts daneben mit der rechten Hand an der Brust zu berühren[71]. Hermes geleitet die Verstorbene Myrrhine und die Geste des Bärtigen könnte als Versuch zu deuten sein, den Götterboten von seinem Vorhaben, die Verstorbene in die Unterwelt zu geleiten, abzuhalten. Sieht man die Figuren in einem räumlichen Kontext, so könnte der erhobene Arm auch als Grußgestus interpretiert werden. Inhaltlich ist diese Bewegung des Armes daher nicht mit jener der Fig. 3 zu vergleichen. An ähnliche Grenzen der Vergleichbarkeit von Gesten stößt man bei dem sog. Schultergestus, wenn z. B. eine Frau den rechten Arm auf die Schulter ihres erwachsenen Sohnes legt, der wiederum in Dexiosis mit einem sitzenden Mann verbunden ist[72]. Bei Fig. 3 handelt es sich nicht um eine Geste gegenüber verstorbener Personen, vielmehr ist ein Ausdruck der Verbundenheit durch das Berühren des Armes offensichtlich. Die ältere Frau führt eine Geste des Vertrauens aus, die zusätzlich mit der hinweisenden geöffneten linken Hand unterstrichen wird[73].

Ch. Bruns-Özgan erkannte im Grabrelief der Ameinodora aus der Zeit um 370 v. Chr. die nächste Parallele zur Figur der Dienerin und betont vor allem die Ähnlichkeit der Körperhaltung[74]. Allerdings sind die Falten des Chitons viel feiner und enger gearbeitet, der Mantel reicht nur bis zu den Knöcheln, weshalb sich die Falten am rechten Fuß nicht fächerförmig öffnen wie bei Fig. 3, die bogenförmigen Falten lockern den Stoff des Himations am rechten Oberschenkel auf, fehlen jedoch bei Fig. 3 gänzlich und letztlich ist auch die gesamte Körperhaltung trotz ähnlichen Standmotivs unterschiedlich.

Kameiros: Rhodos, Archäologisches Museum, Inv. 13638; um 420–410 v. Chr.). Sie legen einander den Arm um die Schulter, die Dienerin Krito berührt mit ihrer Rechten die Schulter der Timarista (Pfuhl – Möbius 1977, 22 f. Taf. 12). Zur vermuteten Abarbeitung des ursprünglich aufgesteckten Haares der Krito s. ebenda 22 mit Anm. 61.

63 Ähnlich ist das Haar einer Dienerin auf der Lekythos der Demostrate: Eichler 1944, 17–34, bes. 17–23 Abb. 14. 16 (Wien, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung, Inv. I 886; 2. Viertel 4. Jh. v. Chr.).

64 Pfisterer-Haas 1990, 179–196; Pfisterer-Haas 1989, 16–36; 113–116; Bergemann 1997, 99 f. (z. B. 162 Nr. 165: Menestidesstele: Rhamnus, Museum [ehemals Athen, Nationalmuseum, Inv. 4901; 390–370 v. Chr.]); dazu s. auch Petrakos 1976, 10–12 Abb. 5. 6; Taf. 1–5.

65 Das Kinn der Figur scheint betont, ein Doppelkinn lässt sich wegen der Verwitterung des Gesteins nicht mit Sicherheit erkennen. Vgl. Bergemann 1997, 97–100; 106–116 Taf. 48–56: „Auf den Grabreliefs dagegen beschränkte man sich auf eine andeutende Unterscheidung großer Altersgruppen durch Haar- und Bartschemata ohne die Darstellung von Altersphysiognomien“ (ebenda 116).

66 Touchefeu 1988b, 101–103 Taf. 51 f. Es sind etwa zwölf griechische und zehn römische Denkmäler mit Darstellungen der Eurykleia bekannt. Die Deutung dieser Figur als Eurykleia ist in der Forschung weitgehend unumstritten, so bereits bei Benndorf – Niemann 1889, 102; Praschniker 1933a, 7; Eichler 1950, 18; Oberleitner 1994, 30.

67 Andreae 1999, Abb. S. 369 Nr. 166 (Chiusi, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 1831; 440–435 v. Chr.).

68 Vgl. die Deutung einer weiblichen Statue als Eurykleia in einer ähnlichen Komposition wie auf dem Campana-Relief im Kestner Museum in Hannover und im Museo Nazionale Romano in Rom: Hiller 1972, 47–67 Abb. 7. 8; 3. 15; Germini – Kader 2006, 53–55 mit Anm. 60, Abb. 2, 28 (Basel, Antikenmuseum, Inv. BS 202; 460/450 v. Chr.).

69 Beispielsweise auf den Campana-Reliefs (Touchefeu 1988b, 101 Nr. 2–4; 17 Taf. 51. 52.); Germini – Kader 2006, 50 f. Abb. 2, 26; 2, 27 [Rom, Museo Nazionale Romano, Inv. 62750 und 62751]) und auf dem linken Eckakroter des Giebeldeckels eines römischen Sarkophags in Florenz, ehemals Giardino Gherardesca, o. Nr., und in Marseille, Musée Boreley, Inv. 1672 (Touchefeu 1988b, 102 Nr. 14. 15 Taf. 52 und mit weiteren Beispielen). Zur Darstellung des Alters vgl. Pfisterer-Haas 1989, 19–21; s. auch Matheson 2009, 192–200, bes. 197 f. Abb. 6 und 8: Das Alter wird generell durch eine gebeugte Haltung und einen Stock ausgedrückt, bei Männern auch durch weißes Haar und Bart, bei Frauen durch Gesichtsfalten, Doppelkinn und gleichfalls weißes oder schütteres Haar.

70 CVA Wien (2) 11 Taf. 5, 1. 2; 56, 1–3 (attisch rf. Amphora, dem Berliner-Maler zugeschrieben: Wien, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung, Inv. IV 741; um 470 v. Chr.); Lambrinudakis u. a. 1984, 189 f. Nr. 6 Taf. 182 .

71 Kreikenbom 2004, 185–258, bes. 228 f. 519 Abb. 170 a. b (Grablekythos der Myrrhine: Athen, Nationalmuseum, Inv. 4485; 430–390 v. Chr.); s. auch Schmaltz 1970, 85 f. 118 f. Kat. A 4.

72 Zum Schultergestus vgl. Meyer 1999, 115–132, bes. 122–126. mit Abb. 8.

73 Einen „Wunsch nach Kommunikation“ erkennt M. Meyer in einem dem Gegenüber entgegengestreckten Arm mit geöffneter Handfläche auf Grabreliefs: Meyer 1999, 128.

Die nahezu frontal stehende Fig. 4 (Taf. 49, 1. 2; 51, 1. 3) wendet sich etwas nach links zur Fig. 3, steht auf dem rechten Standbein und setzt das linke etwas zurück, ist somit gegengleich zu Fig. 3 positioniert. Der Kontrapost setzt sich jedoch nicht in der Haltung des Oberkörpers fort, der gerade und nahezu steif angespannt gezeigt ist. Sie trägt einen untergürteten Peplos mit wenig gebauschtem Kolpos, an den Schultern erkennt man die genestelten Stoffteile, hat eine kräftige Statur und ist etwas größer als ihre beiden Nachbarinnen. Vielleicht wollte der Künstler damit eine nicht mehr jugendliche Frau darstellen. Das kurze gelockte Haar gibt sie als Dienerin zu erkennen.

Die vor dem Oberkörper gekreuzten Arme gehören nicht zum Standardrepertoire von Dienerfiguren etwa auf griechischen Grabreliefs oder in anderen Kontexten. Bekannt sind nur zwei Grabreliefs, die Dienerinnen mit gekreuzten Armen zeigen. Auf einem Fragment einer Grabstele in Athen steht eine Dienerin in einem gegürteten Chiton leicht nach rechts gewandt, den Kopf etwas geneigt, die Arme vor die Brust gekreuzt, wobei der linke Arm tiefer als der rechte liegt[75]. Das zweite Beispiel für diese Armhaltung ist ein Grabrelief in Athen, auf dem wiederum eine Dienerin diese Geste ausführt[76]. H. Möbius führt darüber hinaus einen Skyphos an, auf dem ebenfalls eine Dienerin in dieser Haltung zu sehen ist[77]. Die männliche Figur hinter der Thronenden im linken Giebelfeld der Ostseite des Nereidenmonuments von Xanthos steht frontal zum Betrachter auf dem linken Bein, das rechte ist etwas zur Seite gestellt und nach außen gedreht, beide Arme sind vor der Brust verschränkt. Der Stehende trägt wie die Figur rechts von ihm lange Hosen und ist vermutlich ein Perser, wie P. Demargne festgestellt hat[78]. Die Haltung der Arme bei der linken Figur gibt einen Hinweis auf seinen Status als Diener[79].

Die Geste der kurzhaarigen Dienerin Fig. 5 (Taf. 49, 1; 51, 1. 3), die im Dreiviertelprofil nach rechts steht, der Szene mit Fig. 6 und 7 zugewandt, verrät abwartende Haltung. Ihr Hüftschwung zur linken Seite und die etwas zurückgenommene linke Schulter verleihen dem Mädchen eine Anmut, die an die weiblichen Figuren auf dem Ostfries des Niketempels (Taf. 179, 5) erinnert[80]. Die gesamte Gestalt hat vielleicht – sofern die Zeichnungen Jacques Carreys aus dem 17. Jh. eine getreue Wiedergabe der Figuren geben – Parallelen zur linken Figur der Südmetope 19 des Parthenon[81]. Der Körper der Fig. 5 ponderiert in graziler und leichter Weise, die Hüfte ist am stärksten von allen anderen weiblichen Figuren dieser Platte gegen das Standbein gedrückt, die rechte Schulter ist etwas gesenkt und aufgrund der Armhaltung vorgezogen, was ein stärkeres Einknicken der rechten Taille bewirkt und den Kontrapost durchbricht. Der übergürtete Peplos betont diese Haltung weit mehr als der Kolpos des untergürteten Peplos bei den anderen Figuren. Die Körperhaltung vermittelt Gelassenheit und Ruhe, jedoch ist in der ganzen Erscheinung ein Zögern zu erkennen. Die Geste der Hand und der Finger, die das Kinn berühren, kann mehrfach gedeutet werden. G. Neumann ordnet sie den verschlossenen Zustandsgebärden zu, die besorgtes Überlegen ausdrücken, das hier noch zusätzlich mit einem aufmerksamen Abwarten verbunden werden kann[82]. J. Bergemann gesteht dem Gestus der an die Wange gelegten Hand emotionale Bedeutung zu, die meist mit Trauer einhergeht, und auch in der Vasenmalerei „bei Personen vorkommt, denen tragische Ereignisse bevorstehen oder vor deren Augen furchtbares Geschehen abläuft“[83]. Für I. Huber bezeichnet diese Haltung die typische und seit dem 5. Jh. sehr beliebte Trauergeste, die auch auf einer Loutrophoros aus der Zeit um 460 v. Chr. zu sehen ist[84]. Die Haltung der Dienerin entspricht jener der Penelope auf einem melischen Relief und zwar genau gegengleich[85]: Penelope steht nach links in leichter Schrittstellung auf dem linken vorgesetzten Standbein, der angewinkelte linke Arm stützt den Ellenbogen des zum Kinn geführten rechten Armes. Auch hier berührt die Figur mit ein oder zwei Fingern das Kinn, der Kopf ist nach links gewandt.

74 Bruns-Özgan 1987, 66 mit Anm. 245 (Stele der Ameinodora: Athen, Nationalmuseum, Inv. 3283; 1. Viertel 4. Jh. v. Chr.), führt dieses Relief als Anhaltspunkt für eine Datierung an; vgl. Kaltsas 2002b, 166 Nr. 327 mit Abb.

75 Möbius 1925, 45–50, bes. 48–50 mit Abb. 2 (attisches Grabrelief aus Charvati: Athen, Nationalmuseum, Inv. 4529; 380–370 v. Chr.).

76 Bergemann 1997, 161 Nr. 117 (Grabnaiskos: Athen, Nationalmuseum, Inv. 2335 (?) oder 4550b; 390–360 v. Chr.).

77 Möbius 1925, 50 (attisch rf. Skyphos aus Böotien: Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung, Inv. 3414; 2. Hälfte 5. Jh. v. Chr.).

78 Childs – Demargne 1989, 364 Taf. 144, 1.

79 Vgl. auch die vor der Brust verschränkten Arme der im Schneidersitz hockenden Dienerfigur auf der Platte I 462, Fig. 4, s. u. Verschränkte Arme als Zeichen der Dienerschaft im westlichen Giebelfeld des Nereidenmonuments von Xanthos und auf dem Pajawa-Sarkophag: Demargne 1983, 167–170 Taf. 31, 2. 4. 5.

80 Blümel 1923, bes. 11–24; Harrison 1997, 109–115.

81 Brommer 1967, 106 f. Taf. 151. Zu den Zeichnungen Carreys s. auch Apostolou 2001, 63–87.

82 Neumann 1965, 108–152, bes. 116–123. 125–128.

83 Bergemann 1997, 56. Zum Gestus vgl. auch eine attisch rf. Amphora in New York, Metropolitan Museum of Art: Todisco 1995, 137–157 Abb. 4. Trauer drückt die Dienerin auf der Grabstele der Polyxena mit diesem Gestus aus: Huber 2001, 152. 230 Abb. 233 (Grabstele der Polyxena, aus Dipylon: Athen, Nationalmuseum, Inv. 723; um 380–360 v. Chr.), indem sie die linke Hand zum Knie führt und mit der rechten den Ellenbogen stützt, gleich wie I 481, Fig. 5. Auf dem Sarkophag des Hekatomnos im Hekatomneion von Mylasa (frühes 4. Jh. v. Chr.) steht frontal am rechten Rand der Langseite eine weibliche Figur in ähnlicher Pose auf dem linken Standbein: Der rechte Arm liegt angewinkelt am Körper und stützt den Ellenbogen des abgewinkelten linken Armes, dessen Hand wiederum das Kinn stützt. Sie könnte zur Dienerschaft gehören, vgl. demnächst F. Işık.

84 Huber 2001, 152; zur Loutrophoros ebenda 126 f. Nr. 154 mit Umzeichnung (attisch rf. Loutrophoros des Malers von Bologna: Athen, Nationalmuseum, Inv. 1170; um 460 v. Chr.): Das Haar der trauernden Frau ist kinnlang, sie stützt das Kinn mit der rechten Hand, die linke wiederum umfasst den rechten Unterarm.

85 Hausmann 1994, 293 Nr. 20 Taf. 228 (New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 25.78.26; 480–450 v. Chr.).

Fig. 5 bildet ein Pendant zu Fig. 4, denn die beiden Dienerinnen stehen Schulter an Schulter und berühren einander fast mit dem gegengleich gesetzten Spielbein, das Fig. 5 etwas zur Seite gestellt hat. Letztere ist etwas kleiner als ihre linke Nachbarin, an der rechten Schulter ist die Naht bzw. die Nestelung der beiden Stoffbahnen des Peplos deutlich hervorgehoben. Die Faltengestaltung des Peplos ist fast genauso gearbeitet wie bei Fig. 2 und 4. Das Haar ist kurz und leicht gelockt, ähnlich wie bei Fig. 4.

Auf einem Reliefblock in Apollonia steht eine Frau mit übergürtetem Peplos nach links gewandt, unmittelbar hinter einer nach links sitzenden Figur[86]. Das rechte Bein ist etwas vorgestellt, das linke von den breiten Längsfalten mit tiefen Faltenkanälen verdeckt. Vom geringfügig gebeugten Spielbein zieht sich eine einzige Segelfalte zum Standbein hoch, wie das auch bei Fig. 5 der Fall ist. Auf einem Krater des Dinos-Malers steht eine weibliche Figur, vermutlich Pasiphae, etwas nach links gewandt, den linken Arm vor dem Bauch angewinkelt und den rechten Arm aufgestützt[87]. Die Hand stützt das Kinn. Sie beobachtet die Szene links, die eine Unterhaltung zwischen Athena und einem thronenden bärtigen Mann zeigt. Die Stehende trägt über dem Peplos einen langärmeligen Mantel, der über die Schultern geschlagen ist, sowie eine Tiara mit herabhängenden Laschen.

Fig. 6 (Taf. 49,1; 51,2; 52,3) ist als Einzige in Rückenansicht gezeigt. Sie setzt den Schritt nach rechts und wendet den Kopf in die entgegengesetzte Richtung, der Gruppe auf dem linken Plattenteil zu. Ihre Bewegung nimmt nahezu so viel Raum ein wie Fig. 4 und 5 zusammen, denn sie streckt die linke Hand in Höhe des Kopfes zur Seite, sodass der Handrücken sichtbar ist. Mit dem angewinkelten rechten Arm greift sie an den Hinterkopf. Das kurze gewellte Haar und die Gesichtszüge verraten eine nicht mehr ganz junge Magd. Diese Figur wurde eindeutig von den anderen isoliert dargestellt. Unterschiede zeigen sich in der Rückenansicht, der Gewandung (ein gegürteter kurzärmeliger Chiton, dessen Ärmel zu den Schultern hochgerutscht sind), in der überstürzten nach rechts strebenden Bewegung und in der unruhigen Mimik. Sie läuft als Einzige der Frauenfiguren panikartig davon und wird auch durch ihre ausladende Geste hervorgehoben bzw. von den anderen Mägden unterschieden. Ähnlich ist die Armhaltung einer weiblichen Figur auf einer rotfigurigen Vase, jedoch fehlt der Griff der einen Hand zum Kopf[88]. Dass es sich bei Fig. 6 um die treulose Magd Melantho handeln könnte, wurde mehrfach vorgeschlagen[89]. Bei der linken Figur auf einem Campana-Relief, deren Chiton aufreizend von der rechten Schulter herabgeglitten ist, sodass die rechte Brust zum Teil sichtbar wird, ist wohl ebenfalls Melantho gezeigt, die offenbar in eine Unterhaltung mit einer anderen Dienerin verwickelt ist[90]. Sie hält in der rechten Hand einen blattförmigen Fächer, der linke Arm ist angewinkelt und sie stützt mit Daumen und Zeigefinger das Kinn, die anderen Finger umklammern das Himation. Auf den wenigen erhaltenen Darstellungen wurde diese Magd von den anderen, treuen Dienerinnen bewusst abgesetzt. Durch Beischriften gesicherte Darstellungen der Melantho sind nicht erhalten, somit lassen sich die oben angeführten Deutungen nur aus dem Kontext erschließen.

Eine ähnliche Geste wie Fig. 6 führt die als Elektra bezeichnete Figur auf einem Stamnos des Kopenhagen-Malers mit der Darstellung der Tötung des Aigisthos aus[91]. Sie bewegt sich nach links, die Beine sind im Profil zu sehen, der Oberkörper ist fast frontal gezeigt, der Kopf wiederum im Profil nach links, und streckt den rechten Arm aus, mit dem linken greift sie an den Kopf bzw. an ihr Haarband. Fast die gleiche Bewegung ist bei der Elektra auf einem melischen Relief zu sehen[92]. Eine Gebärde der Erschrockenheit und des Entsetzens zeigt die nach links laufende Elektra (?) auf einem Krater in Boston mit dem vorgestreckten rechten und dem angewinkelt hochgehaltenen linken Arm[93]. Auf einer Halsamphora eilt Amphitrite mit einem Delfin in der linken Hand nach rechts, sie wendet den Kopf zurück und berührt mit den Fingern der rechten

86 Zahle 1979, 310–314. 316 Abb. 36. 37 (1. Viertel 4. Jh. v. Chr.).

87 Shapiro 2003, 229–238 Abb. 10 (attisch rf. Glockenkrater des Dinos-Malers: Gela, Museo Archeologico Regionale; um 420–400 v. Chr.).

88 Vgl. Sittl 1890, 269 Abb. 25 (Roscher 902).

89 Touchefeu-Meynier 1992, 412 Nr. 1; vgl. Hom. Od. 18, 320. 342; 19, 65–95.

90 Touchefeu 1988b, 101 Nr. 2 Taf. 51 (Campana-Relief: Genf, Fondation Bodmer; 1. Jh. v. Chr.). H. Hiller wies auf die beiden Figuren im linken Bildfeld hin, die sich vom Typus der anderen unterscheiden, und führte diesen Umstand auf die Verwendung späterer Vorbilder hellenistischer Zeit zurück: Hiller 1972, 50.

91 Gais 1981, 373 Nr. 11 Taf. 288 (attisch rf. Stamnos des Kopenhagener-Malers, aus Vulci: Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung, Inv. F 2184; um 470 v. Chr.).

92 McPhee 1986, 714 Nr. 42 Taf. 547 (Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung, Inv. TC 6803; um 440 v. Chr.) .

93 Ferrari 2002, 80 Abb. 111 (attisch rf. Kelchkrater: Boston, Museum of Fine Arts, Inv. 63.1246; 1. Hälfte 5. Jh. v. Chr.). Auf einer Hydria des Troilos-Malers führt die vor Achilles fliehende Polyxena in verzweifelter Geste eine Hand zum Kopf und blickt ängstlich auf den Verfolger zurück: Touchefeu-Meynier 1994, 432 Nr. 15 Taf. 346 (attisch rf. Hydria aus Vulci: London, British Museum, Inv. BM 1899.7-21.4.3709; um 480 v. Chr.); vgl. die Geste der Eos auf einem rf. Volutenkrater des Berliner Malers (aus Cerveteri: London, British Museum, Inv. E 468; frühes 5. Jh. v. Chr.): Beazley 1930, 13–15 Taf. 30, 4; s. auch Knittlmayer 1997, 55 f. Taf. 14, 2.

94 Kaempf-Dimitriadou 1981, 724–735 Nr. 5 Taf. 576 (attisch rf. Halsamphora des Pan-Malers: Schwerin, Museum, Inv. 1304; um 480 v. Chr.).

Hand die Stirn[94]. Ihre Bewegung entspricht etwa jener der Fig. 6, drückt aber weniger Verzweiflung und Panik aus. In ähnlicher Weise flieht ein Jüngling auf einer Schale des Douris vor dem sandalenschwingenden Eros, der ihn fliegend verfolgt[95]. Mit einer Hand fasst er an die Stirn, den anderen Arm streckt er zurück und blickt auf den Verfolger. Vasenbilder mit dem Kampf des Herakles gegen Geryoneus zeigen hinter dem Monster eine Frau, die in verzweifelter Geste einen Arm vorstreckt, mit dem sie auf das Geschehen deutet, und sich mit der anderen Hand die Haare rauft bzw. an den Kopf greift. Die weibliche Figur wird als Mutter des Geryoneus, Kallirhoë, gedeutet[96]. Die Figur ist jeweils in Seitenansicht dargestellt.

Auf den Heroonfriesen ist die Haltung und Gebärde der Fig. 6 nicht mehr wiederholt, ähnlich bestürzt und verzweifelt agiert aber eine Lapithin der Kentauromachie auf der südlichen Außenwand, die, ohne direkt von einer Figur verfolgt zu werden, nach rechts flieht (I 519 Taf. 37, 1; 38, 1). Der Oberkörper ist frontal gezeigt, der linke angewinkelte Arm greift zum Kopf, mit dem rechten fasst sie an die Brust. In hilfloser Verzweiflung streckt auch die Mutter der geraubten Leukippidentöchter, Philodike (Nordfries, I 538, Taf. 125, 1), die Arme zur Seite[97].

Als Ausdruck der Trauer und Verzweiflung begegnet diese Geste auch im sepulkralen Kontext. Beispielsweise zeigen die Darstellungen einer Prothesis auf weißgrundigen Lekythen die trauernden Frauen mit aus- bzw. vorgestrecktem Arm und einem angewinkelten und an den Kopf fassenden Arm. Der Kopf ist dabei leicht gebeugt[98]. Eine andere Variante dieses Gestus ist auf einer Lekythos des Phiale-Malers zu sehen[99]: Vor einem Grabzippus (*tymbos*) kniet eine Dienerin, aufgrund der Tätowierungen als Thrakerin gekennzeichnet, den Kopf in den Nacken geworfen, die linke Hand greift ins Haar, die rechte ist nach oben gestreckt. Zwei der drei mit Schreckensgebärden nach rechts fliehenden Frauen auf einem Kelchkrater im Louvre wenden sich im Laufen zur Mittelszene mit Herakles und Antaios um, jeweils einen Arm gestreckt und mit einer Hand zum Kopf fassend[100]. Verzweifelte Trauer bezeugt das Haareraufen einer weiblichen Figur auf einem Grab in Paestum. Die Frau eilt mit vorgestrecktem Arm, mit der anderen Hand fasst sie das Haar[101]. „Als Geste der Trauer hat sie ihre rechte Hand auf den Kopf gelegt", beschreibt K. Wight die mit vorgestrecktem linken Arm nach rechts laufende Frau auf einer rotfigurigen Schale, die sich mit Oberkörper und Kopf nach rückwärts zu den beiden Kriegern wendet, von denen einer tot auf dem Boden liegt[102]. Das Davonlaufen weist aber zusätzlich auf eine verzweifelte Bewegung hin. Dieses Motiv findet sich bereits bei der Figur einer Klagenden auf dem Polyxena-Sarkophag, die in gleicher Haltung und Bewegung gezeigt ist[103].

Auf dem rechten Eckblock des Ostfrieses der Cella des Nereidenmonuments läuft eine weibliche Figur nach links, ihr Oberkörper ist in Rückenansicht gezeigt, der rechte Arm nach hinten gestreckt, der Kopf nach links gewendet. P. Demargne vermutet für diese Figur eine tänzerische Bewegung im Rahmen einer Bankettszene[104].

Das kurze Haar der Fig. 6, die in die Stirn und zur Schläfe gestrichenen Haarlocken und der dichte Haarbausch im Nacken erinnern an die Frisur einer Dienerin auf einer Grabstele in Athen[105]. Das Haar ist im Nacken länger als bei den Fig. 1, 4 und 5.

Fackelträger (Eumaios), Fig. 7 (Taf. 49, 1; 52, 1) und Knabe, Fig. 8 (Taf. 49, 1; 52, 2)

Die männliche Fig. 7 bewegt sich gleich wie Fig. 6 und in nahezu parallel geführter Schrittstellung nach rechts, weg von der Gruppe der weiblichen Figuren, im Davoneilen auf Penelope und ihre Dienerinnen zurückblickend[106]. Der Zeigefinger, der abgewittert und nur noch als schmaler Steg erhalten ist, berührt die Lippen[107]. Das Berühren des Mundes bzw. der Lippen mit dem Zeigefinger interpretierte C. Sittl als Aufforderung zum Schweigen[108]. Noch eindeutiger versteht sich die Geste des Odysseus, der seine Hand auf den Mund der Eurykleia legt und sie damit zum Schweigen veranlasst, wie dies auf Cam-

95 Papaspyridis – Kyparissis 1927/28, 95 Abb. 5 (attisch rf. Schale des Douris: Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung, Inv. 3168; um 500 v. Chr.); vgl. Karusu 1970, 34–47, bes. 40 Abb. 6.

96 Muth 2008, 75–80. 88 f. Abb. 39 (attisch sf. Lekythos der Leagros-Gruppe: Delos, Archäologisches Museum, Inv. 547; um 510–500 v. Chr.); Abb. 40 (attisch rf. Schale des Euphronios: München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. 8704; um 510–500 v. Chr.); Abb. 42 (attisch rf. Schale des Oltos: verschollen, ehem. Noël de Verges; um 520–510 v. Chr.).

97 Vgl. die Bewegung einer davoneilenden Gefährtin der Nausikaa auf einer attisch rf. Pyxis des Aison (Boston, Museum of Fine Arts, Inv. 04.18; Ende 5. Jh. v. Chr.) und eines Mädchens auf einem rf. Krater des Persephone-Malers: Touchefeu-Meynier 1968, 95 f. Nr. 187 Taf. 16, 2 (rf. Krater aus Tarent: New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 41.83; 450–430 v. Chr.); 206 Nr. 365 Taf. 31, 1 (Pyxis aus Boston).

98 Oakley 2004, 76–82, Abb. 47 (Lekythos des Malers des New Yorker Hypnos: Athen, Piräusmuseum, Inv. OM 40; 440–430 v. Chr.); Abb. 48 (Lekythos des Quadrat-Malers: Paris, Musée du Louvre, Inv. S 1667; um 420 v. Chr.); Abb. 50 (Lekythos des Frauen-Malers: Wien, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung, Inv. IV 3748; um 430–420 v. Chr.). Vgl. auch die weibliche Figur hinter dem Totenbett auf einer weißgrundigen Lekythos in Wien, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung, Inv. IV 1969; 425–400 v. Chr.

99 Oakley 2004, 158–164 Abb. 123 (weißgrundige Lekythos des Phiale-Malers: Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung, Inv. F 2450; um 435–430 v. Chr.).

100 M. Denoyelle, in: AK Berlin 1991, 77–87 Nr. 3 mit Abb. (signierter Kelchkrater des Euphronios-Malers: Paris, Musée du Louvre, Inv. G 103; um 510 v. Chr.).

101 Huber 2001, 187. 238 Nr. 357 (Prothesis auf der Nordseite des Grabes Nr. 4 aus der Nekropole Andriulo: Paestum, Museum, Inv. MA 24665; Ende 4. Jh. v. Chr.).

102 K. Wight, in: AK Berlin 1991, 187 f. Nr. 35 mit Abb. (Schale des Euphronios-Malers [?]: Malibu, J. P. Getty Museum, Inv. 77.AE.20; um 520 v. Chr.).

103 Rose 2014, 87–89 Abb. 3. 11 (Çanakkale, Archäologisches Museum; um 500 v. Chr.).

104 Childs – Demargne 1989, 202–204. 288 f. Taf. 139 b.

105 Kaltsas 2002b, 151 Nr. 292 (Fragment einer Grabstele aus Athen: Athen, Nationalmuseum, Inv. 1858; um 420 v. Chr.).

106 In der linken Hand hält er eine Fackel hoch, der rechte Arm ist angewinkelt, die Hand umfasst ein Schwert oder ein Messer, das senkrecht nach oben zeigt. Ungewöhnlich scheint die gefährlich nah an die Schläfe herangeführte Klinge, eine Bewegung, die sich vielleicht aus einem raschen Handlungsablauf erklärt. Vergleiche konnten keine gefunden werden.

107 Der stark angewinkelte rechte Arm mit der leicht abgesenkten Faust, die das Schwert hochhält, macht nur Sinn, wenn damit eine weitere Geste verbunden ist, wie eben die Berührung des Mundes mit dem Finger.

108 Sittl 1890, 213 f.: „Schweigen gebieten", mit Hinweis auf die Deutung der Geste, die auch der ägyptische Kindgott Harpokrates ausführt, der auch als Gott des Schweigens bei antiken Schriftsteller belegt ist (ebenda 214 mit Anm. 1). Die Deutung einer solchen Geste hat bis in heutige Zeit Gültigkeit.

pana-Platten und einem Sarkophag in Marseille dargestellt wird[109]. Die gleiche Geste ist bei Astyoche zu sehen, die auf einem Skyphos in Boston den sich zum Gehen abwendenden Vater Aktor zum Schweigen auffordert, indem sie die Finger an den Mund legt, und wiederholt sich auf einem Fragment eines Kelchkraters in Reggio Calabria[110].

In der Forschung ist man sich über die Benennung von Fig. 7 als Eumaios einig, der eine wichtige Rolle im Kontext dieser Darstellung spielt[111]. Dieser wird selten, in der Regel aber bärtig und meist als älterer Mann mit Chiton, Umhang und Kopfbedeckung (meist einen Pilos) dargestellt[112]. Im Zusammenhang mit dem Freiermord sind nur zwei nachweisbare Darstellungen des Eumaios bekannt: das Relief des Heroons von Trysa und ein Reliefbecher mit der Gefangennahme des Melanthios durch Eumaios und Philoitios[113].

Bei Fig. 8, die mit dem rechten Bein voran, das nicht zu sehen ist, sondern hinter der Mauer verschwindet, nach links läuft und sich dabei umwendet, handelt es sich um einen etwa zehn- bis zwölfjährigen Knaben, der aus dem Saal mit den Freiern stürmt[114]. Dem Knaben vergleichbar eilt einer der Diener auf der Platte BM 903 des Nereidenmonuments (Nordfries des Architravs, Taf. 176, 6) davon, um einem Wunsch des Gebieters nachzukommen oder andere Gäste zu bedienen[115]. Der Kopf ist nicht erhalten, jedoch kann man anhand der Körperdrehung feststellen, dass er sich im Lauf umwendet. Die Armhaltung differiert, sonst lässt sich die Figur von allen anderen laufenden Dienerfiguren auf dem Architravfries noch am besten mit dem Knaben Fig. 8 vergleichen.

IV.2.5.2. DIE RACHE DES ODYSSEUS: DER FEIERMORD, I 482–I 486 (TAF. 53–58; 59, 1. 2)

Telemachos und Odysseus, I 482, Fig. 1 und 2 (Taf. 53, 1. 2)

O. Benndorf hat in der Publikation des Jahres 1889 bereits ausführlich über das Standmotiv der Figuren des Telemachos und Odysseus referiert und Parallelen zu der Tyrannenmördergruppe und den Figuren des Theseus und Perithoos auf dem Kentaurenkrater in Wien erkannt, die sich vor allem in der Schrittfolge und der geringfügigen Staffelung der Figuren zeigt[116]. Generell ist dieser Ausfallschritt im Rahmen einer Kampfhandlung ein gängiges Motiv und findet sich auf zahlreichen Kampfbildern wieder (s. Kap. IV.2.7.). Beide Figuren tragen einen Pilos und sind im Dreiviertelprofil gezeigt. Die Bewegung der Arme ist allerdings unterschiedlich, da Telemachos im rechten Arm das Schwert hält und im linken die Schwertscheide.

Die meisten Darstellungen des Telemachos zeigen diesen beim Freiermord gemeinsam mit seinem Vater Odysseus[117]. Unter den bekannten bzw. erhaltenen Denkmälern gibt es ein einziges Vasenbild, das um 400 v. Chr. datiert, nämlich den Kelchkrater des Hearst-Malers, alle anderen Objekte gehören einer späteren Entstehungszeit an (vom 2. Viertel des 4. Jhs. v. Chr. bis ins 3. Jh. n. Chr.)[118]. Von Telemachos, der einen Freier direkt angreift und ihn am Haar packt, sind auf dem Krater nur der Kopf und ein Stück der Schultern erhalten. Er war vermutlich nackt und hat einen Mantel um die linke Schulter geworfen. Er trägt keine Kopfbedeckung und hat kurzes gelocktes Haar.

Das äußere Erscheinungsbild des Telemachos auf den erhaltenen Denkmälern zeigt einen jugendlichen Mann mit kurz gelocktem Haar, der entweder nackt oder mit Himation bzw. einer Chlamys, mit einem Chiton oder mit Tunika und Mantelumhang bekleidet ist[119]. Meist ist er mit einem Schild und/oder Schwert bewaffnet, seltener mit einem Speer[120], und in manchen Fällen trägt er zusätzlich einen Helm (einen Pilos oder einen attischen Helm)[121].

Odysseus (Fig. 2) schreitet neben Telemachos nach rechts. Generell unterscheidet sich die Figur des Odysseus durch die Barttracht und die Kleidung von jener des Sohnes. Dessen Oberkörper ist gestreckter, die Beine sind kürzer, Odysseus hat hingegen kräfti-

109 Touchefeu 1988b, 102 Nr. 17 Taf. 52 (Campana-Platte: Rom, Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo alle Terme, Inv. 62750; 1. Viertel 1. Jh. n. Chr.); Nr. 18 Taf. 24 (Campana-Platte: Genf, Fondation Bodmer; augusteisch); Nr. 15 Taf. 52 (Sarkophag: Marseille, Musée Boreley, Inv. 1672; 3. Jh. n. Chr.).

110 Simon 1984, 938 f. Nr. 1 (attisch rf. Skyphos des Euaichme-Malers, aus Vico Equense: Boston, Museums of Fine Arts, Inv. 01.8097; um 460 v. Chr.); Nr. 2 (attisch weißgrundiges Kelchkrater-Fragment des Villa-Giulia-Malers, aus Lokri: Reggio Calabria, Museo Nazionale; um 470–440 v. Chr.) Taf. 687. Vgl. auch Neumann, 1964, 142 Beil. 78, 3.

111 Lediglich O. Benndorf deutete die Figur als Odysseus, der hier mit Tierfell und einfacher Kleidung bewusst kleiner dargestellt wäre als Penelope, und bezog sich dabei auf eine Stelle bei Homer (Od. 5, 434), die besagt, dass Odysseus auch in einem Hirschfell auftaucht (Benndorf – Niemann 1889, 100 f.). Seiner Deutung folgte die Forschung nicht und erkannte in der Figur einhellig den treuen Hirten Eumaios: Praschniker 1933a, 7; Eichler, 1950, 18; Bruns-Özgan 1987, 166 Anm. 662.

112 Zur Ikonographie des Eumaios s. Touchefeu 1988a, 52–54 Taf. 23 f. Zu diesem Thema sind sieben bekannte griechische Denkmäler und sieben römische angeführt (ebenda).

113 Touchefeu 1988a, 54 Nr. 13 mit Abb. (Reliefbecher: Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung, Inv. 3161n; Mitte 2. Jh. v. Chr.); vgl. auch Hausmann 1986, 197–202, bes. 197 f. Zur Illustration des Textes aus der Odyssee s. Giuliani 2003, 263–280 mit Abb. 58. 59.

114 Die Oberfläche ist an dieser Stelle etwas verrieben, sodass die Konturen nicht mehr deutlich erkennbar sind. Vgl. Eichler 1950, 56: Gefäß. Eine Ergänzung des linken Fußes der Figur durch Malerei vermutete Praschniker 1933b, 132; Eichler 1950, 18.

115 Childs – Demargne 1989, Taf. 133, 1.

116 Benndorf – Niemann 1889, 97 Abb. 106. 108. Die überlebensgroße Bronzestatue des Zeus oder Poseidon zeigt ein ähnliches Standmotiv, jedoch mit nur leicht gebeugtem Knie: Kaltsas 2002b, 92 f. Nr. 159 (vor dem Kap Artemision, Euboia: Athen, Nationalmuseum, Inv. X15161; um 460 v. Chr.). Zum Motiv vgl. auch Barringer 2009, 105–120.

117 Bernhard-Walcher 1994, 855 f. Nr. 10–19 Taf. 590; vgl. auch Touchefeu-Meynier 1992b, 632–634 Nr. 11–14. 16. 21. 23 Taf. 372 f.; allg. Brommer 1983, 104–108, bes. 107 Abb. 53. Vereinzelt sind auch Bilder des Telemachos mit Penelope erhalten: z. B: Schefold – Jung 1989, 319 f. Abb. 278; S. 325–327 Abb. 285–286; Andreae 1999, Abb. 166 (Chiusi, Museo Nazionale Archeologico, Inv. 1831; um 440–435 v. Chr.).

118 Mit Ausnahme des nach den Aufzeichnungen des Paus. 9, 4, 2 überlieferten Gemäldes des Polygnot im Athenatempel von Plataiai aus der 2. Hälfte des 5. Jhs., das Odysseus nach dem Freiermord darstellte, und dem Relief des Heroons ist nur dieses Fragment eines Kelchkraters etwa zeitgleich: Bernhard-Walcher 1994, 855 Nr. 12 (apulisch rf. Kelchkrater des Hearst-Malers: Basel, Slg. H. A. Cahn; um 400 v. Chr.); vgl. Touchefeu-Meynier 1992b, Nr. 11 Taf. 371 (um 400 v. Chr.); Andreae 1999, 369–372 Abb. 175 (420–410 v. Chr.).

119 Bernhard-Walcher 1994, 855 f. Nr. 11 (Fries, Heroon); Nr. 12 (Fragment eines apulisch rf. Kelchraters: Basel,

gere und längere Beine, aber einen eher gedrungenen Oberkörper. Besonders auffallend ist die Führung des rechten Armes, der die Bogensaite spannt: Die Darstellung der Beugung des Armes ist dem Bildhauer nicht geglückt, denn der im Gegensatz zum linken kräftigen Arm eher schmale rechte Arm wirkt verkürzt, wodurch der Figur eine wohl ungewollte Gedrungenheit verliehen wird. Dazu kommt noch die abgeflachte rechte Schulter, die aufgrund der Armbewegung stärker hervortreten müsste, und der ungeschickte Übergang vom Arm zum Bart, der die Figur – im Vergleich zu Telemachos – „halslos" erscheinen lässt. Ob die Bemalung diese Wirkung abschwächen konnte und die perspektivische Verkürzung stärker betonte, bleibt offen.

Es sind wenige Denkmäler erhalten, die den Freiermord mit dem bogenschießenden Odysseus zeigen[122]. Im Laufschritt eilt Odysseus auf einer rotfigurigen Kanne mit gespanntem Bogen nach rechts. Auf der New Yorker Oinochoe trägt er einen Chitoniskos, einen Köcher, hat schulterlanges Haar und einen Bart[123]. Wie bereits O. Touchefeu-Meynier bemerkt hat, weist die Darstellung karikaturhafte Züge auf und Odysseus ist außerdem isoliert dargestellt. Ein Fragment einer apulischen Vase zeigt Odysseus ebenfalls mit dem gespannten Bogen etwas nach rechts gewandt[124]. Über dem linken vorstreckten Arm liegt ein Mantel, sonst ist der Dargestellte unbekleidet. Er hat dichtes Haar und einen Vollbart, der Kopf ist nahezu frontal gezeigt.

Der Volutenkrater (Taf. 54, 1)

Der Krater steht auf einem breiten Podest und nimmt ca. die Hälfte der Bildhöhe ein[125]. Die gewölbte Form des Gefäßes wurde nicht wiedergegeben, denn das Relief ist abgeflacht. Die längliche Gefäßform mit dem zylinderförmigen Hals ähnelt einem attisch rotfigurigen Volutenkrater aus einem Grab in Spina sowie einem Bronzekrater aus Apulien[126]. Auf die häufige Darstellung von Volutenkrateren in Verbindung mit Symposien verweist K. Hitzl und H. E. Schleiffenbaum erwähnt den Rückgang der Darstellungen von Volutenkrateren im ausgehenden 5. Jh. v. Chr.[127].

Die Gefäße auf den anderen Friesplatten des Heroons sind mit Ausnahme der Lekaniden auf I 503 (Taf. 161, 1) ebenfalls flach im Relief. Das ist verglichen mit den meist sehr plastisch ausgearbeiteten Gefäßen auf Friesen und griechischen Grabreliefs durchaus ungewöhnlich[128]. Selbst die Gefäße auf den Friesen des Nereidenmonuments zeigen eine gewisse Plastizität[129].

Die Freier, I 482–I 486[130] (Taf. 53, 1; 54, 2. 3; 55–58; 59, 1. 2)

Auf insgesamt fünf Platten sind 14 Freier dargestellt, wobei der erste auf der Platte mit Odysseus und Telemachos, der letzte isoliert auf der schmalen Abschlussplatte am rechten Ende der Friesreihe angeordnet ist. Die anderen zwölf Symposiasten bilden jeweils Vierergruppen auf einer Platte bzw. Zweiergruppen auf einer Kline. Die Klinen stehen dicht aneinandergereiht auf rechteckigen, kunstvoll geschnitzten Füßen, die zahlreich auf anderen Denkmälern begegnen[131]. Plattenübergreifend fungieren hier dorische Säulen mit flachem Abakus und glattem Schaft, die zugleich den Festsaal des Palastes andeuten, ein offenbar gängiges Motiv in diesem Kontext[132].

Die Physiognomie der Freier ist grundsätzlich ähnlich, I 483, Fig. 2 (Taf. 55, 1. 3; 56, 1. 2) scheint einen kurzen Bart zu haben, alle anderen Zecher sind jugendlich bartlos dargestellt und haben kurzes gelocktes Haar, das bei I 483, Fig. 1, 2 und 4 dichter und voluminöser gearbeitet ist. Sie sind jeweils nur mit einem Himation bekleidet, mit dem sie sich vor den Angriffen zu schützen suchen, indem sie den Stoff vor den Körper halten (I 483–I 486, Taf. 55, 1; 56, 2; 57, 1; 58, 2; 59, 2). Die Falten der Mäntel sind in schwungvollen Bögen gestaltet, bei dem stehenden I 483, Fig. 3, dem knienden I 484, Fig. 3 und am Klinenrand des knienden I 486, Fig. 2 schwingen die hochgehaltenen Mäntel in bewegten Falten auf, ähnlich wie bei anderen Figuren des Denkmals (Nordseite und Westseite).

Slg. H. A. Cahn; um 400 v. Chr.); Nr. 17 (Reliefbecher aus Thessaloniki: Thessaloniki, Archäologisches Museum, Inv. 5442; 4.–2. Jh. v. Chr.); Nr. 18 (Aschenurne aus Chiusi: Chiusi, Museo Nazionale, Inv. 529; 2. Jh. v. Chr.); Nr. 19 (attisches Sarkophagfragment: Istanbul, Archäologische Museen, Inv. 10 [M 38]; 2./3. Jh. n. Chr.); Touchefeu-Meynier 1992b, Nr. 11. 14. 21. 23 Taf. 371–374.

120 Bernhard-Walcher 1994, 855 f. Nr. 11. 13 (campanisch rf. Glockenkrater: Paris, Louvre, Inv. CA 1724; 2. Viertel 4. Jh. v. Chr.); Nr. 14 (apulisch rf. Teller aus Canosa: Tarent, Museo Nazionale, Inv. 123646; 2. Hälfte 4. Jh. v. Chr.); Nr. 15 (Reliefbecher aus Anthedon: Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung, Inv. V.I. 3161n; um 150 v. Chr.); Nr. 16 (Reliefbecher aus Böotien: Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung, Inv. V.I. 3161r; um 150 v. Chr.); Nr. 18 (Aschenurne aus Chiusi: Chiusi, Museo Nazionale, Inv. 529; 2. Jh. v. Chr.); 19 (attisches Sarkophagfragment: Istanbul, Archäologische Museen, Inv. 10 [M 38]; 2./3. Jh. n. Chr.); Touchefeu-Meynier 1992b, 632–634 Nr. 13. 14. 16. 21. 23 Taf. 371–374.

121 Bernhard-Walcher 1994, 855 f. Nr. 11. 14. 16. 18. 19 Taf. 590; Touchefeu-Meynier 1992b, 632–634 Nr. 12. 14. 16. 21. 23 Taf. 371–374.

122 Touchefeu-Meynier 1992b, 632–634 führt zehn Denkmäler aus griechischer Epoche (Nr. 7–16), fünf Aschenurnen aus etruskischer Zeit (Nr. 17–21) und drei Sarkophagreliefs aus römischer Zeit (Nr. 22–24) an, die den Freiermord zeigen.

123 Cohen 1992, 170 Abb. 62 (attisch rf. Oinochoe des Disney-Malers: New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 28.97.24; 430–420 v. Chr.); Touchefeu-Meynier 1992b, 632 Nr. 10; Andreae 1999, 368 mit Abb.

124 Andreae 1999, Abb. 176 (Fragment einer apulischen rf. Vase: Basel, Slg. H. A. Cahn; um 350 v. Chr).

125 Benndorf – Niemann 1889, 97 mit Anm. 1. Zum Volutenkrater generell s. Hitzl 1982; Schleiffenbaum 1991.

126 CVA Ferrara (1) 7 Taf. 13; 400–390 v. Chr.; Schleiffenbaum 1991, 354 f. Kat. V 261 Abb. 18 (aus Spina, Nekropole Valle Pega: Ferrara, Museo Archeologico, Inv. 5081; um 400 v. Chr.); 399 Kat. V 363 Abb. 19 (aus Spongano: Boston, Museum of Fine Arts, Inv. 99.483; 4. Jh. v. Chr.); 410 Kat. D16 Abb. 33 (attisch rf. Kelchkrater des Kekrops-Malers: Adolphseck, Schloss Fasanerie, Inv. 77; Ende 5. Jh. v. Chr.).

127 Hitzl 1982, 135–162; Schleiffenbaum 1991, 68–73. 128–132.

128 Beispielsweise Dentzer 1982, Taf. 59, 329 (R 65 Grabnaiskos aus Pergamon); Taf. 59, 330 (R 66 Tempel von Assos); Taf. 84, 506 (R 253 Grabnaiskos aus Korinth).

129 Vgl. etwa die Amphoren und Schalen auf BM 886 und BM 893, den Krater auf BM 898, das Rhyton auf BM 903 (Childs – Demargne 1989, Taf. 128, 1. 3; 129, 1; 130, 1. 3; 133, 2).

130 Zum Feiermord allg.: Schefold – Jung 1989, 319–329; Touchefeu-Meynier 1968, 256–264; Touchefeu-Meynier 1992b, 631–634; Andreae 1999, 365–379; Poggio 2007, 63–76.

131 Richter 1966, 52–63, z. B. Abb. 312–322; 327–329; Andrianou 2009, 31–50. Die Bezeichnung der Klinen als „milesische" bei O. Benndorf (Benndorf – Niemann 1989, 96: „Es sind vornehme milesische Betten mit kunstreich verzierten Füßen …") konnte Richter (Richter 1966, 52) generell nicht verifizieren, da die schriftlichen Überlieferungen keine näheren Beschreibungen zu den Bettentypen bieten.

Auf der Platte I 482 stand vor der Kline vermutlich ein Tischchen, von dem nur Reliefreste erhalten sind. Auf der Platte I 483 liegt eine Schale auf dem Boden (Taf. 55, 2), die der Hand der Fig. 4 entglitten ist. Da diese Figur bereits von einem Pfeil getroffen und sterbend bzw. tot auf die Polster zurückgesunken ist, handelt es sich hier wohl um Antinoos, den als Ersten ein todbringender Pfeil traf.

Ein sehr frühes Beispiel der Vasenmalerei, das mit dem Freiermord in Verbindung gebracht wird, ist die 1983 im Heiligtum des Hades in Pyrgi gefundene rotfigurige Schale des Brygos-Malers[133]. Die Fragmente zeigen ein Symposion, Musikinstrumente, ausgelassene Zecher auf dem Innenbild und ein Gelage mit Gemetzel auf dem Außenbild der Schale, die – wie B. Andreae formulierte – Ordnung und Chaos nebeneinanderstellt[134]. Einige der Symposiasten sind verwundet vornübergefallen, die Arme hängen von der Kline herab. Das Ende des Freiermordes ist in diesem Bild festgehalten, denn die letzte Phase der Rache bringt die Tötung des Opferbeschauers Leiodes (Hom. Od. 22, 310–328). Das Haupt des Leiodes liegt vom Rumpf getrennt auf dem Boden, links davon sind die Beine des Odysseus zu erkennen.

Auf dem Skyphos des Penelope-Malers aus der Zeit um 440–435 v. Chr. sind die Motive, die der Freiermord in Trysa zeichnet, bereits festgelegt, sie wiederholen sich dort aber nicht exakt[135]. Der erste Freier kniet aufrecht und rücklings auf der Kline und versucht, sich einen Pfeil aus dem Rücken zu ziehen; der zweite geht vor der Kline in die Knie und will sich in geduckter Haltung hinter der Tischplatte, die er wie einen Schild schützend vor den Körper hält, verstecken. Der dritte Freier kauert auf der Kline, streckt die Arme vor und vermeint, mit dem Himation die Pfeile abhalten zu können.

In Trysa kniet der dritte Freier zum Betrachter auf der Kline und greift mit beiden Armen zum Rücken, vermutlich um sich den Pfeil herauszuziehen (I 483, Fig. 2, Taf. 56, 1). Zwei Freier kauern auf einer Kline und verbergen sich hinter einer Tischplatte (I 483, Fig. 1; I 484, Fig. 1, Taf. 55, 1. 3; 57, 1. 3), einer hebt eine Kline hoch (I 484, Fig. 4) und vier trachten sich mit dem Mantel zu schützen, wobei zwei vor der Kline stehen (I 483, Fig. 3, Taf. 55, 1) bzw. kauern (I 484, Fig. 3, Taf. 57, 1) und einer mit einem Bein auf der Kline kniet, das andere auf den Boden stellt (I 486, Fig. 1, Taf. 59, 2)[136]. Die anderen sieben Freier sind bereits von Pfeilen getroffen und liegen regungslos auf der Kline (I 483, Fig. 4; I 485, Fig. 1, Taf. 55, 1; 56, 2; 59, 1), versuchen sich das Geschoß aus dem Bauch oder dem Körper zu ziehen (I 484, Fig. 2; I 485, Fig. 3 [?]) oder erwarten auf der Kline liegend oder kniend die noch bevorstehende Bestrafung (I 482, Fig. 3; I 485, Fig. 3 und 4) bzw. ergreifen das Himation, um es schützend vor den Körper zu halten (I 485, Fig. 4). Einzig der erste Freier in unmittelbarer Nähe des Odysseus scheint sich mit ausgestrecktem Arm um eine versöhnliche Geste zu bemühen und das Unheil abwenden zu wollen. Vielleicht handelt es sich um Amphialos, der auf dem Skyphos in Berlin namentlich bezeichnet ist[137]. Die Komposition der drei Figuren auf der Platte I 482 lässt die Vermutung zu, Odysseus richte den Pfeil in dem dargestellten Augenblick auf den ihm nächsten Freier, der hier aber zu Recht als Eurymachos gedeutet wurde, der ehrenvollste unter den Freiern, der den Mut aufbrachte, um Gnade zu flehen (Hom. Od. 22, 44–59)[138]. Der erste Freier, den der Pfeil des Odysseus traf, scheint I 483, Fig. 4 zu sein, Antinoos, der als Anführer der Freier galt, ihm entglitt ein Gefäß, das er zum Munde zu führen im Begriffe war (Hom. Od. 22, 8–11). Insgesamt verhalten sich alle Freier passiv oder defensiv. Die Motive sind zum Teil wiederholt, doch kein Freier gleicht in Haltung, Position und Gestik dem anderen.

Das Fragment eines Kelchkraters des Hearst-Malers vermittelt eine dramatische Kampfhandlung zwischen Freiern und den Hausherren[139]: Die Tische werden nicht nur als Schild benutzt, sondern auch als Waffe, wie die dritte Figur von rechts zeigt, die vom Pfeil des Odysseus bereits in der Brust getroffen ist und mit letzter Kraft den Tisch hochstemmt. Mit Himation und Decke versuchen sich die zwei Freier im rechten Teil

132 Auf einem Melischen Relief bezeichnen schlanke Säulen mit ionischem Kapitell den Saal bzw. das innere Ambiente im Palast des Odysseus: Schefold – Jung 1989, 325 f. Abb. 285; dazu s. Stilp 2006, 99 f. 198–200 Kat. 63 (Athen, Nationalmuseum, Inv. 9753; um 470–460 v. Chr.). Kat. 64 (New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 25.78.26; um 470–460 v. Chr.) Taf. 28.

133 Andreae 1999, 365–367 mit Abb. (attisch rf. Schale des Brygos-Malers, aus Pyrgi: Pyrgi, Magazin; um 490–480 v. Chr.).

134 Andreae 1999, 365 erkannte in der Darstellung die Verse Homers (Od. 22, 310–329).

135 Touchefeu-Meynier 1968, 256 f. Nr. 479 Taf. 37, 1 (attisch rf. Skyphos des Penelope-Malers, aus Tarquinia: Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung, Inv. 2588 (2522); Andreae 1999, 367 f. Abb. 167; von den Hoff 2009a, 57–65, bes. 63 f. mit Abb. 31.

136 Ob Fig. 1 auf der Platte I 486 zusätzlich einen Gegenstand in der erhobenen Hand hält, ist unsicher.

137 Andreae 1999, 367 f. Abb. 167; Krauskopf 1981b, 690 f. Nr. 1 Taf. 554; Trendall – Cambitoglou 1970, 101 f.

138 Benndorf – Niemann 1889, 98; Oberleitner 1994, 30; Andreae 1999, 369.

139 Andreae 1999, 369 f. Abb. 175 (apulisch rf. Kelchkrater: Basel, Slg. H. A. Cahn, Inv. HC 272; um 420–410 v. Chr.). Schefold – Jung 1989, 324 Abb. 284 vermuten ein Gemälde der Parthenonzeit als Vorbild für das Vasenbild und den Fries in Trysa.

des Fragments zu schützen, der Pfeilhagel hat den linken der beiden an der Schläfe getroffen. Ein Zweikampf zwischen Telemachos und einem bärtigen Freier zeugt von verbissenem Kampfeinsatz des jugendlichen Hausherrn. Ob der Schlag mit dem Kottabos-Ständer, zu dem der Freier hinter Telemachos ausholt, auch wirklich dem Sohn gilt, lässt sich nicht mehr sicher feststellen, da die Figur nur fragmentarisch erhalten ist[140]. Auf die Beteiligung des Eumaios an den Kampfhandlungen kann man aufgrund der Fackel am linken Bruchrand schließen. Die Motive des Vorhaltens von Mantel und Tisch als Schutzschild hat der entwerfende Künstler für den Freiermord in Trysa verwendet.
Noch viel dramatischer, jedoch unter deutlicher Trennung der Angreifer von den Freiern, setzt der Ixion-Maler das Thema auf einem Glockenkrater des ausgehenden 4. Jhs. v. Chr. in Szene[141]. Auch dieses Vasenbild greift auf eine ikonographische Tradition des Themas in der Hochklassik zurück, die auch in der Flächenmalerei eine Rolle gespielt hat, doch bereits vor Polygnot in der Vasenmalerei des frühen 5. Jhs. v. Chr. definiert wurde. Der Vasenmalerei ist insofern ein wesentlich größerer Anteil an der Ausformung und Ikonographie von Mythenbildern zuzusprechen als der großflächigen Malerei, da man von einer größeren Anzahl und einer weiten Verbreitung ausgehen muss. Hier sind alle 15 Figuren in gleicher Größe dargestellt; dadurch und aufgrund der Figurenstaffelung wird Räumlichkeit vermittelt, doch fehlt eine perspektivische Umsetzung, die auch bei der geöffneten Flügeltüre am rechten Bildrand vor dem Henkelansatz nicht wirklich gelungen ist. Eine Weiterentwicklung der bekannten ikonographischen Umsetzung dieses Sujets ist im fortgeschrittenen 4. Jh. nicht erkennbar. Auffallend ist aber die Komposition, die viele Figuren um die Klinen in der Mitte anordnet und die Szene in das Bildfeld „presst“, vielleicht um die Dramatik des Geschehens noch zu unterstreichen. Die Figur ganz rechts im Vordergrund kniet auf dem linken Bein, das rechte ist aufgestellt, und hält einen Tisch schützend vor den Körper. Ähnlich, jedoch mit vorgehaltenem Mantel, ist I 484, Fig. 3 dargestellt und der auf den Polster sinkende Freier I 483, Fig. 4 erinnert an den liegenden in der Mitte des Bildfeldes. Keiner der 14 Freier auf dem Heroonfries trachtet sich mit Waffen zu verteidigen und zurückzuschlagen, alle verharren gänzlich in der Defensive wodurch der Moment des Überraschungsangriffes unterstrichen wird[142].
Auf einem ebenfalls spätklassischen apulischen Teller befinden sich drei Angreifer: zwei Bogenschützen – einer nackt, der andere kniend und mit einem Chiton bekleidet sowie von einem Hund begleitet – und ein Schwertkämpfer mit Rundschild und Helm, ebenfalls nackt. Der kniende und doppelt so groß dargestellte Bogenschütze könnte Odysseus sein, bei dem zweiten Bogenschützen müsste es sich dann um Telemachos handeln[143]. Auffallend an dieser Darstellung ist die durchwegs jugendliche Auffassung aller Beteiligten: Keine Figur trägt einen Bart oder ist als reiferer Mann gezeigt, auch Odysseus nicht. Dieser ist allein durch den Bogen bezeichnet.
Die Ikonographie der Szene folgt wiederum den bekannten Bildern vom Freiermord seit dem frühen 5. Jh. v. Chr. und auch die Figurentypen sind von anderen Darstellungen geläufig, sodass man von einem festen Bildtypus für dieses Thema ausgehen kann, der über Jahrhunderte hinweg kaum eine Veränderung erfahren hat. Bei den Darstellungen des Themas auf etruskischen Aschenurnen und auf Reliefs römischer Zeit dominieren Kampfhandlungen bzw. eine aktive Verteidigung seitens der Angegriffenen, ein Rückgriff auf eine bildliche Tradition der klassischen Epoche ist aber nicht zu übersehen[144]. Die Anordnung der Figuren ist meist sehr gedrängt, Räumlichkeit wird durch vorgesetzte Säulen, perspektivisch gezeigte Klinen oder mehrere Reliefebenen vermittelt. Außerdem treten oft noch andere Figuren hinzu, wie Dienerinnen, Verteidiger des Hauses, Knaben und auf einer Aschenurne eine Viktoria. Auf einer Urne in Chiusi sind die Freier nackt, bewaffnet und losgelöst vom Ambiente des Gelages, d. h. die Darstellung von Klinen oder anderen häuslichen Gegenständen fehlt[145].

140 Andreae 1999, 370 f. Abb. 175.
141 Eine ausführliche Beschreibung bringt Andreae 1999, 372–378 Abb. 177 (campanisch rf. Glockenkrater des Ixion-Malers: Paris, Musée du Louvre, Inv. CA 1724; letztes Viertel 4. Jh. v. Chr.).
142 Die anderen vier Freier auf dem Glockenkrater stehen im Hintergrund auf der Kline, werden angegriffen, sind schon von Pfeilen getroffen oder greifen nach Gegenständen, um zurückzuschlagen. Sie sind insgesamt etwas größer als die Angreifer, die sich geschlossen am rechten Bildrand befinden. Auch hier ist die Tiefenstaffelung nicht gelungen, da die bärtige Figur – vermutlich Eumaios – keinen „Boden unter den Füßen“ hat. Die Komposition entspricht im Grundgedanken jener am Heroon: Die deutliche Trennung von Angreifern und Opfern lässt keinen Zweifel an der Überlegenheit aufkommen.
143 Touchefeu-Meynier 1992b, 632 Nr. 12 Taf. 372 (apulisch rf. Teller aus Canosa: Tarent, Museo Nazionale, Inv. 123646; 3. Viertel 4. Jh. v. Chr.) vermutet in dem Knienden Odysseus. Trendall – Cambitoglou 1970, 101 Abb. 48,4; in das fortgeschrittenen 4. Jh. v. Chr. datiert ein weiteres Exemplar mit dem Thema Freiermord, eine Schale aus Canosa, die das Thema auf dem Innenbild zeigt: Forti 1967, 99–112 Taf. 44. 45a. Zu bedenken gilt es auch in diesem Fall, dass der Bildträger die Komposition entscheidend beeinflusst.
144 Touchefeu-Meynier 1992b, 633 f. Nr. 17–24 Taf. 373 f.
145 Touchefeu-Meynier 1992b, 633 Nr. 21 Taf. 373 (Chiusi, Museo Nazionale, Inv. 590). Gleichfalls nackt und bewaffnet, jedoch dicht gedrängt auf einer Kline, sind die Freier auf der Schmalseite eines Sarkophags in der Eremitage eingezwängt: Touchefeu-Meynier 1992b, 633 f. Nr. 23 Taf. 374 (St. Petersburg, Eremitage). Im Hintergrund ist eine bewaffnete und behelmte Figur zu sehen, die mit einer Lanze angreift; sie wird als Athena gedeutet. Ähnlich ist das Thema auf einem Sarkophagfragment in Istanbul aufgefasst: Touchefeu-Meynier 1992b, 634 Taf. 374 (attischer Sarkophag: Istanbul, Archäologische Museen, Inv. 10 (M38); Anfang 3. Jh. n. Chr.). Die Datierung scheint etwas zu spät angesetzt und müsste in die 2. Hälfte des 2. Jh. n. Chr. gehören. Gezeigt sind nackte Freier auf und unter der Kline, die sich zu Wehr setzen, und gerüstete Angreifer. Die Szene erinnert an eine Kampfdarstellung. Ein weiteres Beispiel zeigt ein kleines Relieffragment in Privatbesitz, das L. Curtius vorgestellt hat: Zu dem Relieffragment mit Darstellung eines getöteten Freiers: Curtius 1939, 220–243 Taf. 52. Auf einer gut gepolsterten Kline, deren Kopfteil zu sehen ist, liegt bäuchlings ein getroffener Mann mit nacktem Oberkörper, die linke Hand umfasst noch den Klinenrand, der rechte Arm hängt erschlafft herab. Reliefreste deuten auf zwei weitere Figuren, die nicht erhalten sind. Curtius vermutete Vorbilder für diese Darstellung im 4. Jh. v. Chr. Die kunstvolle Ausarbeitung des Bettfußes und der Polsterung findet sich freilich nicht auf dem Heroonfries, auch fehlt eine vornübergefallene Figur. Lediglich die dem linken herabhängenden Arm entglittene Schale von I 483, Fig. 4, die sich mit der Hand am unteren Klinenrand festhält, und I 485, Fig. 1, die bereits getötet von der Kline zu gleiten droht, könnten auf ein Vorbild zurückgehen, das auf diesem Fragment und anderen Darstellungen auf etruskischen Aschenurnen und Fragmenten römischer Reliefs noch deutlicher nachwirken würde. Auf der Schale des Brygos-Malers aus Pyrgi und ebenso auf dem Glockenkrater des Ixion-Malers sind solche Figuren dargestellt.

IV.2.5.3. DIE AUSWAHL DER SZENEN UND DIE KONTINUIERLICHE, PLATTENÜBERGREIFENDE DARSTELLUNG VON ZEITLICH UND RÄUMLICH GETRENNT ABFOLGENDEN HANDLUNGEN

Während der rechte Teil dieser Friesreihe eindeutig zu identifizieren ist, gibt die linke Szene in den Gemächern der Penelope mehr Spielraum für eine Interpretation. Laut O. Benndorf wählte der entwerfende Bildhauer Schlüsselszenen aus der Odyssee aus, Penelope sei im Moment vor dem Zusammentreffen mit Odysseus und der folgenden Fußwaschung gezeigt (Hom. Od. 19, 89–103. 357–360. 375–394. 462–475)[146]. Dass die zur Verfügung stehende Länge des Frieses die Komposition und die Aufteilung der Figuren generell beeinflusst hat, betont C. Praschniker. Er schreibt den Feiermord, der „stilistisch, relieftechnisch und kompositorisch eine absolute Einheit" darstelle, einem einzigen Bildhauer zu[147] (s. u.).

Zwei Szenen, die sich an unterschiedlichem Ort und Zeitpunkt zutragen, vereint das thessalische Relief in Athen[148]: Eurykleia erkennt Odysseus bei der Fußwaschung, während Penelope am Webstuhl sitzt. Nach der Überlieferung bei Homer fand dieses Ereignis jedoch nicht zeitgleich und nicht im selben Raum wie das Weben des Leichentuches für Laërtes statt, das sich über viele Jahre hinzog und das Penelope in ihren Privatgemächern ausführte. Auch hier sind also in Bezug auf das Paar Penelope-Odysseus zwei entscheidende Szenen auf einem kleinen Bildfeld vereint: Die Erkennung des Rückkehrers und der Beweis der treuen Ehegattin. Ein Skyphos in Chiusi wiederum zeigt die Fußwaschung der Eurykleia und hinter ihr Eumaios, der dem Ankömmling Odysseus eine Gabe überreicht. Auch diese beiden Handlungen laufen bei Homer räumlich und zeitlich getrennt voneinander ab (Hom. Od. 19, 379–393 und 467–475), sind auf dem Bildfeld des Gefäßes aber so angeordnet, dass eine Gleichzeitigkeit vermittelt wird. Man muss jedoch die ausgewählten Bilder oder Szenen getrennt von den homerischen Versen bzw. der schriftlichen Überlieferung betrachten. Beim Skyphos stehen die Rückkehr des Odysseus und das Wiedererkennen durch seine getreuen Diener Eurykleia und Eumaios im Fokus der Darstellung. Eine Illustration der Verse Homers kann man nicht erwarten und war auch nicht intendiert, vielmehr liegt eine Auswahl der Handlungsmomente vor, die nach Kriterien der Lesbarkeit und der Intention erfolgte, bestimmte Inhalte und Botschaften zu vermitteln. Im Falle des Reliefs in Athen sind zwei Schlüsselszenen nebeneinander gestellt: die Fußwaschung und Penelope mit dem Webstuhl, der sich nicht an demselben Ort befunden hat. Ähnliche Phänomene der Visualisierung narrativer Handlungen hat L. Giuliani untersucht und u. a. am Beispiel von Bildern aus der Odyssee, der Blendung des Polyphem, klar gemacht, dass „die Darstellung von Zeit nicht das Thema war"[149]. C. Maderna hat dieses Phänomen anhand einer Szene aus der Odyssee diskutiert[150]: die Verwandlung der Gefährten des Odysseus in Schweine durch den Zaubertrank der Kirke ist auf der Knopfhenkelschale in Boston zu sehen und zwar zeigt der Vasenmaler Kirke beim Zubereiten des Getränks und daneben die sich verwandelnden Gefährten. Außerdem eilt Odysseus herbei, informiert durch Eurylochos, der aber bei Homer gar nicht anwesend ist. Hier sind wiederum mehrere Handlungsebenen- und räume auf einem Bildfries so dargestellt, als würden sie zeitgleich ablaufen. Dieses Phänomen der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen lässt sich über einen längeren Zeitraum hinweg beobachten, ebenso das Hervorheben eines Augenblicks im Bild und das dabei völlige Zurücktreten der Handlungen im Hintergrund[151].

Auf dem Südfries des Heroons hält sich Penelope in ihren Gemächern auf. Sie steht neben einem Stuhl, der vermutungsweise zu einem Webstuhl gehört, der nicht im Relief dargestellt ist, sondern durch Malerei ergänzt war. Ihre prominente Erscheinung und ihre die anderen Figuren überragende Gestalt positioniert sie als Herrin des *oikos* und als Inbegriff der treuen Ehefrau. Es ist die Gattin des Odysseus in ihrer moralischen

146 Benndorf – Niemann 1989, 104; allerdings bleibt für Benndorf wegen der fälschlichen Deutung des Eumaios als Odysseus ein unschlüssiges Element in der Komposition.

147 Praschniker 1933a, 4. 32 f. W. Oberleitner sieht in der Freiermord-Szene den Fürsten „als Rächer einer an seiner Familie begangenen Untat": Oberleitner 1994, 55. Vgl. auch Poggio 2007, 63–76, bes. 74–76.

148 Andreae 1999, 364 Abb. 170; Kaltsas 2002b, 217 Nr. 449 mit Abb. (Votivrelief aus Gonni, Thessalien: Athen, Nationalmuseum, Inv. 1914; 4. Jh. v. Chr.).

149 Giuliani 2003, 158–167.

150 Maderna 2003, 279 f. mit Abb. 123.

151 Dazu Maderna 2003, 285–289.

Standhaftigkeit, für die der Mord an den Freiern überhaupt passiert. Die Dienerinnen verkörpern durch die räumliche Nähe zu Penelope deren häusliches Umfeld und gleichzeitig den viele Jahre andauernden Konflikt bezüglich der Loyalität gegenüber der Herrin: Standhaftigkeit und Abtrünnigkeit der Dienerschaft, letzteres verkörpert durch das entsetzte Fortstreben der Melantho, das wiederum von Eumaios und dem Knaben, der dem Wüten im Festsaal entflieht, ausgelöst wurde. Die narrative Handlung auf der linken Platte wird zeitlich mit der Rache des Odysseus auf den anderen Platten gleichgesetzt, „die Kombination ungleichzeitiger Handlungselemente führt zu einer Polychronie des Bildes“[152]. Dem Thema der Rache wird in der Komposition mehr Raum und größere Bedeutung beigemessen. Darüber hinaus macht die Auswahl der Szenen und deren Abfolge die Intention des Bildhauers klar, nämlich die bei der Rückkehr des Odysseus in seine Heimat entscheidenden Voraussetzungen und Momente: die Treue der Gattin Penelope, der die Untreue der Magd Melantho entgegengestellt wird, und die Rache des Odysseus und Telemachos an den Freiern, die Pflicht des Hausherrn und des Sohnes. Diese Bilder sind daher gezielt ausgewählt worden, um eine bestimmte Botschaft zu vermitteln: die Kontinuität und Stabilität des oikos.
Die polychrone Darstellung einer narrativen Handlung betrifft ausschließlich den Freiermord auf der Südwand. Der Raub der Leukippiden auf dem Nordfries erzählt eine weitgehend zeitgleiche Handlung: Der Raub der Töchter, die Verfolgung und die schockierte Festgemeinde ebenso wie die Vorbereitungen für das Festmahl ereignen sich zeitnah. Ähnliches gilt für den Fries mit der Darstellung der Sieben gegen Theben auf der äußeren Südseite. Der Sturz des Kapaneus von der Leiter und das Versinken des Gespanns von Amphiaraos sind zeitnahe Ereignisse und auch in diesem Fall ist die Frage nach dem Ablauf der Ereignisse nicht relevant für die Vermittlung der Bilder dieses Mythos.

IV.2.6. KALYDONISCHE EBERJAGD, I 486A–I 491 (TAF. 59, 3; 60–66; 204, 1–206, 1)

Südwand, innen; rechts vom Tor; untere Friesreihe

Das Thema „Kalydonische Eberjagd“ erfreute sich in der Antike großer Beliebtheit[153]. Wie G. Daltrop bekräftigt, lässt sich die Darstellung der Kalydonischen Eberjagd fast immer durch die Anwesenheit der Amazone Atalante identifizieren, die auf den meisten Bildern der Jagd beiwohnt[154]. Außerdem sind die Teilnehmer an der mythologischen Jagd, vor allem in der Vasenmalerei, häufig mit Beischriften gekennzeichnet. Damit kann das Thema auch erkannt werden, wenn die Figur der Atalante fehlt[155]. Die frühesten Bilder der Jagd von Kalydon gehören in das 6. Jh. v. Chr.

I 486a (Taf. 59, 1; 60, 1–3)

Die Figurenreihe der Platte I 486a beginnt links mit statisch angeordneten Figuren: Die erste erhaltene Fig. 1 nimmt nicht aktiv an der Jagd teil, sondern steht unbeteiligt und stützt den linken Arm in Hüfthöhe auf einen Stock. Es sind keine Denkmäler aus archaischer oder klassischer Zeit bekannt, die diesen Figurentypus bei Jagddarstellungen einbeziehen, durchwegs sind alle Teilnehmer am Jagdgeschehen aktiv beteiligt[156]. Auf Vasenbildern werden Kampfbilder oder einzelne Kämpferpaare oftmals von am Rande stehenden Figuren gerahmt, die das Geschehen beobachten[157]. Nicht aktiv an der Jagd beteiligte Figuren flankieren hingegen auf einigen attischen und römischen Sarkophagen die Hauptszene der Meleagerjagd[158]. Diese sind meist an den Rand gesetzt und beobachten das Geschehen. Setzt man für die Motive der Sarkophagreliefs wieder eine handwerkliche Tradition aus der Monumentalmalerei voraus, so könnte auch der entwerfende Bildhauer des Heroon-Frieses aus dem Motivschatz solcher Darstellungsschemata geschöpft haben.

152 Giuliani 2003, 162, am Beispiel von Theseus und Ariadne.
153 Fornasier 2001, 7–101.
154 Woodford u. a. 1992, 415–418; Daltrop 1966; Koch 1975, 72–75; Schefold – Giuliani 1978, 178–180; Schnapp 1997, 268–309, bes. 286–298. 390–394 (zum Heroon von Trysa); Barringer 2001, 150 f.
155 Woodford u. a. 1992, 415 f. Zum „Atalantemotiv“ in der Kalydonischen Eberjagd s. auch Fornasier 2001, 93 f. In der rf. Vasenmalerei des 5. Jhs. v. Chr. ist Atalante als Teilnehmerin an der Eberjagd nicht belegt: Boardman 1984, 940–942. Die angeführten Beispiele Nr. 13 und 14 datieren in die 2. Hälfte des 4. Jhs. v. Chr.
156 Vgl. Barringer 2001; Fornasier 2001. Stehende und beobachtende Figuren kommen in anderen Kontexten vor.
157 Überwiegend sind dies mittelbar Beteiligte, etwa bei Darstellungen von Kampfszenen aus der Mythologie.
158 Woodford u. a. 1992, 425–427 Nr. 113. 117. 121. 123–125 Taf. 219–222. Vgl. auch den in Rückenansicht auf einer tönernen Aschenurne aus dem 2. Jh. v. Chr. in Palermo stehenden Jäger, der sich auf einen Stock oder Speer stützt: Kleiner 1972, 11 Nr. 12 mit Anm. 36; Abb. 4. Auf dem Boden liegen insgesamt drei Verwundete.

Das Paar daneben, Fig. 2 und 3 (Taf. 59, 1; 60, 1), ist in eine Szene eingebettet, die mehrmals auf den Friesen des Heroons und auf anderen Denkmälern, wie etwa dem Nereidenmonument oder dem Bassai-Fries, vorkommt: Die Bergung eines Kameraden. In diesem Fall stützt der Jäger einen Verletzten und geleitet ihn aus der Gefahrenzone. Ganz ähnlich ist das Kriegerpaar auf dem Fries des Tempels in Bassai-Phigalia dargestellt: Das Stützen oder Forttragen eines verletzten bzw. getöteten Kriegers begegnet zweimal auf einer Friesplatte der Amazonomachie[159]: Im linken Bildfeld der Platte BM 539 (Taf. 177, 4) schultert ein Mann im Chitoniskos einen Getöteten oder Schwerverletzten, im rechten Bildfeld stützt ein älterer Mann einen jungen Krieger, der an der Hüfte verletzt ist, und trägt auch dessen Schild[160]. Dieses Figurenpaar bewegt sich in kleinen Schritten nach rechts, das Paar auf der Platte I 486a nach links, wobei der Stützende frontal gezeigt ist. Auf dem Kleinen Sockelfries des Nereidenmonuments von Xanthos geleitet ein junger Krieger mit Chiton und Helm einen älteren, offenbar verletzten Hoplit, indem er dessen Unterarm stützt und ihm – das ist nicht zu sehen, aber zu vermuten – die Hand auf die Schulter legt[161]. Es ist die einzige Szene dieser Art auf den erhaltenen Platten des Grabmonuments. Der Hilfsbedürftige stützt sich nicht selbst auf die Schulter des Helfenden wie auf der Platte I 486a, sondern schreitet noch kräftig aus, scheint aber nicht mehr kampftauglich zu sein.

Die motivischen Vorbilder sind unterschiedlichen inhaltlichen Kontexten entnommen: In Bassai handelt es sich um einen Amazonenkampf, auf dem Kleinen Sockelfries in Xanthos wird ein historischer Bezug der dargestellten Kampfhandlung vermutet[162]. Auf den Reliefs in Trysa bezieht sich die Darstellung einer humpelnden verwundeten Figur, die von einem Gefährten oder einer Gefährtin gestützt wird, jeweils auf ein mythologisches Thema, nämlich die hier behandelte Kalydonische Eberjagd und die Amazonomachie (I 478, Taf. 113, 1. 4). Die Hilfsbedürftigkeit des Verwundeten und die Unterstützung durch den unversehrten Kameraden verschmelzen in allen diesen Figurenpaaren. Ein weiterer Aspekt der Bergung ist das Wegziehen eines Verwundeten aus dem Kampf- bzw. Gefahrenbereich[163].

Die Suche nach Vorbildern für dieses Stützmotiv führt auch zu Darstellungen aus dem dionysischen Kreis, die aber in einem völlig anderen Kontext zu sehen sind. Formal geht es jedoch gleichermaßen um das Stützen einer Figur, die nicht mehr fähig ist, allein zu gehen: Sowohl Dionysos selbst als auch Satyrn oder andere Figuren der Mythologie werden im Zustand der Ekstase oder der Trunkenheit von Getreuen gestützt[164]. Auf einem Kolonettenkrater stützt ein Jüngling, der in der Linken einen Skyphos, in der Rechten eine Oinochoe trägt, einen trunkenen Komasten, vielleicht Herakles, der den Arm um dessen Schulter legt und sich mit dem ganzen Gewicht auf diesen lehnt[165]. Vorweg schreitet Dionysos mit einem Satyr. Im Thiasos stützt aber auch Dionysos den Rückkehrer Hephaistos[166]. Sie schreiten im Gleichschritt, etwas versetzt nach rechts, jeder legt einen Arm um die Schulter des anderen.

Bei Jagddarstellungen finden sich solche Stützmotive kaum und wenn, dann fast ausschließlich im Zusammenhang mit der Kalydonischen Jagd. Außerdem sind verwundete Jäger selten zur Darstellung gekommen. Zu diesen Stützmotiven zählen Figuren, die nicht mehr am Geschehen beteiligt sind, also keine unterliegenden Krieger im Zweikampf. Auch die Kentauromachie der Nord- bzw. Ostseite zeigt zwei verwundete, nicht mehr am Kampfgeschehen beteiligte Lapithen (I 552, Taf. 142, 1; I 563, Taf. 148, 2), von denen einer (I 552) offenbar bereits tot ist. Auf dem Jagdfries des Heroons von Trysa (I 569, Taf. 136, 2) ist allerdings nur ein von einer Löwin attackierter und zu Sturz gebrachter Jäger zu sehen.

Im Ostgiebel des Tempels der Athena Alea in Tegea sind zwei Figurenpaare erhalten, die im Rahmen der Kalydonischen Jagd einen verletzten Gefährten stützen[167]: Es sind dies links von der Hauptgruppe mit dem Eber Peleus und Telamon, der zu Boden ge-

159 Zu Parallelen der Figurentypen auf Darstellungen der Eberjagd, der Amazonomachie und der Gigantomachie in der Vasenmalerei vgl. Fornasier 2001, 94–101.

160 Hofkes-Brukker 1975, 89 f.; Benndorf – Niemann 1889, 114 Abb. 118 a. b.

161 Childs – Demargne 1989, 101–103 (BM 866) Taf. 61, 1.

162 Childs – Demargne 1989, 263–270: „…quatre exploits historiques sur la petite frise."

163 Der Lapithe auf I 561 fasst einen knienden Verletzten an den Schultern und verhindert somit dessen Abgleiten auf den Boden. Vermutlich ist hier die erste Phase der Bergung zu sehen (s. Kap. IV.2.12. *Kentauromachie*). I 490 zeigt die Bergung durch eine Person, s. u.

164 Vgl. dazu die Ausführungen von Hofkes-Brukker 1975, 107 f.

165 Wegen mangelnder klarer Attribute gegen eine Deutung als Herakles: Wolf 1993, 183 f. Abb. 135 (attisch rf. Kolonettenkrater aus Tarent: Tarent, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 20319; 500–450 v. Chr.).

166 Hermay – Jacquemin 1988, 644 Nr. 170c (attisch rf. Kolonettenkrater: Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. H 2412; um 440 v. Chr.).

167 Fornasier 2001, 194–196 Abb. 77.

stürzt ist, und rechts Epochos, der den Oberkörper des sterbenden Ankaios stützt. Pausanias beschreibt und benennt alle dargestellten Figuren[168]. Da es sich um Giebelfiguren handelt, befand sich die Hauptszene mit dem Eber ebenfalls in der Mitte. Zu den Jägern links des Ebers gehörten Atalante und Meleager, Theseus und andere, auf der rechten Seite waren zuerst der verwundete Ankaios, gestützt von Epochos, dargestellt, dahinter Kastor, Amphiaraos und andere. Von Melainios, der meist auf Vasenbildern neben Atalante an der Jagd teilnimmt, schreibt Pausanias nichts. Eine Benennung der Figuren auf dem Heroon-Fries kann nur in den wenigen Fällen erfolgen, wo eindeutige Attribute oder ikonographische Anhaltspunkte bzw. Erkennungsmerkmale vorhanden sind. Beischriften fehlen auf den Reliefs.

Ankaios ist nicht auf allen Darstellungen der Eberjagd zu sehen, auch auf dem Fries ist er nicht dargestellt, jedenfalls nicht in der bekannten Ikonographie[169]. In der Vasenmalerei gilt das Bild auf dem schwarzfigurigen Dinos in Ostermundigen als früheste bekannte Darstellung der Kalydonischen Jagd[170]. Die Fragmente zeigen einen nach links gewandten Eber, der von drei Jagdhunden attackiert wird und zu dessen Füßen Ankaios sich offenbar in Schmerzen krümmt. Von dem von links angreifenden Speerträger sind die Beine bis zum Knie erhalten. Auf dem nicht direkt anpassenden Fragment nähern sich ein Jäger, die den Bogen spannende Atalante und ein weiterer Jäger mit Speer[171]. Ankaios und Atalante sind durch Beischriften gesichert. Die Ikonographie der Kalydonischen Jagd kann mit diesem Bild bis auf geringfügige variable Details als festgelegt gelten. Die Figur des verletzten liegenden Jägers begegnet auch auf allgemeinen Eberjagddarstellungen und charakterisiert nicht unbedingt die Figur des Ankaios bei der Kalydonischen Jagd, denn ausschlaggebend ist dort die Anwesenheit der Atalante, sofern Beischriften fehlen[172]. Eine weitere frühe Darstellung dieses Themas bietet das Schulterbild der sog. Françoise-Vase mit Figurenbeischriften[173].

Die nächste Gruppe auf der Platte I 486a (Fig. 4–6, Taf. 60, 1. 3) besteht aus zwei Jagdteilnehmern, die einen Verwundeten bzw. Toten forttragen: Der Kopf des Verletzten fehlt, der rechte Arm hängt schlaff an der linken Körperseite herab, womit der Körper als leblos gekennzeichnet ist. In dieser Figur Ankaios zu vermuten, widerspräche der geläufigen Ikonographie des vom Eber verwundeten Jägers, der unter bzw. neben dem Tier liegt oder sich in halbsitzender Position mit einem Arm abstützt[174]. Sonst wird fast ausschließlich Ankaios als vom Eber verwundet dargestellt. Beim Heroon-Fries sind noch zwei weitere „Opfer" der Bestie zu sehen, von denen die von einem Kameraden weggezogene Figur auf der Platte I 490 vielleicht Ankaios sein könnte. Die Darstellung desselben könnte auch noch auf der fehlenden Platte nach I 490 erwartet werden, wäre aber dann weit vom Eber entfernt positioniert, nicht aber auf der Platte I 487 links vom Eber, weil für eine am Boden liegende Figur zwischen I 487, Fig. 5 und 6 sowie vor I 488 Fig. 1 kein Platz vorhanden ist und die Bewegung der anderen Jagdteilnehmer dadurch auch gestört wäre.

Die Darstellung der Leichenbergung „stieg in den letzten Jahrzehnten des 6. Jhs. sowie den ersten des 5. Jhs. überraschend an", wie S. Muth konstatiert[175]. In das ausgehende 6. Jh. v. Chr. datiert eine rotfigurige Schale, die Euphronios zugeschrieben wird. Hypnos und Thanatos haben den Leichnam des Sarpedon hochgehoben und tragen diesen fort[176]. A. Tsingarida konnte nachweisen, dass dieses Motiv zu den ältesten Themen in der attischen Vasenmalerei gehört und in archaischer Zeit mit Bildern von Aiax, der den leblosen Körper des Achilles schultert, seinen Anfang nimmt. Außerdem hat Tsingarida anhand von vergleichenden Studien verschiedener Vasenmaler deutlich gemacht, dass dieses Motiv einer ikonographischen Tradition folgt, grundsätzlich aber variiert wurde[177]. Genau diese Voraussetzungen treffen auch auf die Szene von I 486a zu. Die beiden Jäger nehmen eine sehr ähnliche Haltung ein wie Hypnos und Thanathos auf dem Euphronios-Krater, der leblose Körper des Kameraden ist ebenso zum Betrach-

168 Paus. 8, 45, 6 f. Schriftliche Quellen zur Meleagerjagd bei Woodford u. a. 1992, 414 f.; Daltrop 1966, 8–14.

169 Woodford u. a. 1992, 415 f.

170 Fornasier 2001, 7–10 Abb. 1; 294 Kat. ED 1 (attischer sf. Dinos des Kyllenios-Malers: Ostermundigen, Slg. Blatter, Inv. 673; 580/570 v. Chr.).

171 Fornasier 2001 listet noch weitere, etwas später entstandene Beispiele in der Vasenmalerei auf.

172 z. B. ein Kolonettenkrater des frühen 6. Jh. v. Chr.: Fornasier 2001, 33 f. Abb. 19; 300 f. Kat. EK 5 (korinthisch sf. Kolonettenkrater: Toledo, Ohio, Museum of Art, Inv. 70.2; 575 v. Chr.); s. auch Woodford u. a. 1992, 415–417.

173 Fornasier 2001, 19 f. mit Anm. 62 Abb. 5; 299 f. Kat. EK 1 (attisch sf. Volutenkrater des Klitias/Ergotimos: Florenz, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 4209; 570–560 v. Chr.). Fittschen 1969, 60 f. betont die Schwierigkeit der Deutung früher Bilder als Kalydonische Jagd ohne Atalante.

174 Zur Ikonographie vgl. Woodford u. a. 1992, 414–418 mit Abb.; s. auch Fornasier 2001, 93, der die zahlreichen Belege für das „Ankaiosmotiv" in der Vasenmalerei des 6. Jhs. v. Chr. hervorhebt.

175 Muth 2008, 186 f. 435 f. mit Abb. 318.

176 Recke 2002, 61 f. 288 Nr. 5 Taf. 42 a (attisch rf. Schale: ehem. Slg. Hunt; 520–500 v. Chr.). Ein frühes Bild der Bergung eines Verletzten bzw. Toten zeigt auch der Euphronios-Krater mit der Heimführung von Sarpedons Leichnam nach Lykien durch Hypnos und Thanatos (attisch rf. Kelchkrater: sog. Euphronios-Krater, Rom, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia [ehemals New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 1972.10.11]; 520–500 v. Chr.). Oakley 2004, 125–137, erkennt in dem Euphronios-Krater den Prototyp für dieses Motiv, das auf weißgrundigen Lekythen 470–410 v. Chr. auftaucht. Vgl. auch Tsingarida 2009, 135–142.

177 Tsingarida 2009, 135–142 Abb. 1, mit weiteren Beispielen.

ter gewandt wie Sarpedon, was durch den rechten Arm noch unterstrichen wird, der über dem Körper liegt und diese Wendung möglich macht. Obwohl der Kontext hier ein anderer ist, bleibt der Typus formal gleich und wird besonders für die Darstellung von anonymen Kriegern verwendet, im 5. Jh. v. Chr. auch außerhalb der Vasenmalerei für Schlachtenbilder bzw. -friese[178]. Wie M. Meyer kürzlich dargelegt hat, lösen sich die meisten Bilder der Kriegerbergung vom mythischen Kontext und reflektieren auf die kameradschaftlichen Werte der Krieger, nämlich die Rettung des verwundeten oder gefallenen Kameraden vor dem Zugriff durch den Feind[179]. Da dieses Motiv in der Vasenmalerei weit verbreitet war, lassen sich neben der Bedeutung von inhaltlichen Voraussetzungen, etwa der Wertvorstellungen von Kameradschaft, auch die Übernahme einer ikonographischen Tradition aus den Vasenbildern postulieren.

Die ikonographische und thematische Neuerung zeigt sich in einem Wandel, der sich vom Bild des Toten hin zum Bild des Sterbenden vollzieht, der qualvoll im Kampf unterliegt. Die Dramatik des Kampfes wird somit pathetisiert und weniger abstrakt, d. h. das Schicksal des verwundeten und gefallenen Kriegers erhält auf Denkmälern im 6./5. Jh. v. Chr. einen höheren Stellenwert innerhalb der Ikonographie von Kampfszenen[180]. Die Kehrseite des siegreichen Kampfes, das Einzelschicksal tritt dabei in den Vordergrund. In diesem Fall wird die Gefahr der Verwundung eines Jägers durch das gefährliche Tier dramatisiert.

Auf dem Harpyienmonument von Xanthos klingt diese Thematik bereits an[181]: Die Sirenen tragen die kleinen Eidola behutsam aus dem Diesseits fort, allerdings ikonographisch stark abstrahiert. Auf mehreren Darstellungen, die M. Recke im Rahmen der Bergungsszenen untersucht hat, schwebt ein Eidolon in Gestalt eines gerüsteten Kriegers über dem Körper des Verstorbenen[182]. Eine weißgrundige Leykthos im British Museum zeigt die Bergung eines Toten vor einer Grabstele: Hypnos hebt den leblosen Körper an den Unterschenkeln hoch, Thanatos fasst ihn unter den Armen[183]. Die Haltung des Leichnams ist ähnlich jener des verletzten oder toten Jägers auf der Platte I 486a, dessen Knie gebeugt sind und dessen Oberkörper nahezu aufrecht gehalten wird. Auf Vasenbildern überwiegt das Hochheben des gestreckten Körpers, variabel sind die leicht gebeugten Knie[184]. Auf einem Volutenkrater in Bari wird ein totes Mädchen, vielleicht die Tochter des Herakles, Makaria, von zwei Männern auf gleiche Weise wie hier von Fig. 4 und 6 fortgetragen[185].

I 487 (Taf. 61–62)

Die anschließende Platte I 487 zeigt insgesamt sechs Figuren, die alle in heftiger Bewegung auf den Eber der rechts folgenden Platte I 488 (Taf. 63, 1. 2) ausgerichtet sind und ihre Waffen schwingen. Die Figuren sind hintereinander angeordnet und überschneiden einander nicht. Die Bewegungsabläufe und Körperhaltungen wiederholen sich bei Fig. 1 und Fig. 3 sowie bei Fig. 2 und 4, variieren aber in manchen Details, die im Einzelnen unten besprochen werden.

Der Jäger Fig. 1 (Taf. 61, 1. 2) ist neben dem Baumstamm am linken Plattenrand positioniert. Die weite Schrittstellung gegen die Bewegungsrichtung sowie das Ausholen mit dem Stein in der rechten Hand und die nach vorne gestreckte Linke verweisen auf eine Tiefenstaffelung der gesamten Figurengruppe, die vermutlich auf eine ikonographische Tradition reflektiert. Das Wurfgeschoß würde auf diese Weise eher einen Kameraden treffen als das Jagdtier. Dies gilt auch für die gestaffelte Anordnung der anderen Figuren links vom Eber. J. Fornasier betont diesen Typus des Zurückweichens und gleichzeitigen Angreifens als festen Bestandteil der Ikonographie von Jagddarstellungen[186]. Wie andere Vergleiche zeigen, ist dieses Motiv auch bei Kampfdarstellungen verbreitet.

Der Typus dieses Jägers ist nahezu identisch mit jenem der Amazone auf der Platte BM 534 des Bassai-Frieses[187]. In der vorgestreckten Linken hält sie den Schild, die Rechte

178 Zu diesem Typus vgl. Giuliani 2003, 140–143; Meyer 2012, 26–38.

179 Meyer 2012, 27 f.

180 Vgl. dazu Muth 2008, 93–133. 182–190. 435–437; Meyer 2012, 26–38.

181 Rudolph 2003, 22–24. 29.

182 Recke 2002, 62 f. Taf. 43 a (sf. Halsamphora: New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 56.171.25; um 500–480 v. Chr.). 43 b (sf. Halsamphora: Paris, Musée du Louvre, Inv. F 388; um 500–480 v. Chr.).

183 Oakley 2004, Farbtafel 5 (attisch rf. weißgrundige Lekythos des Thanatos-Malers, aus Ampelokepoi: London, British Museum, Inv. D 56; um 450–400 v. Chr.).

184 Vgl. Recke 2002, 53–68. 288–290 Taf. 41 b. c; 42 a–c; 43 a–c; 44 b; 45 a. b.

185 Wünsche 2008, 265 f. Abb. 18, 15 (apulisch rf. Volutenkrater: Bari, Museo Archeologico Provinciale; um 360 v. Chr.).

186 Fornasier 2001, 89 mit Anm. 350 (angeführte Beispiele in der Vasenmalerei).

187 Hofkes-Brukker 1975, 76 mit Abb.

ist hinter dem Kopf angewinkelt und holt vermutlich zum Wurf aus. Bis auf den linken Arm, der bei Fig. 1 durchgestreckt ist, und den rechten Arm, der seitlich des Kopfes angewinkelt ist, entsprechen die Figuren einander exakt. Abgesehen von stilistischen Unterschieden liegt die Vorbildwirkung des Tempelfrieses auf der Hand. Möglich wäre freilich auch eine gemeinsame Vorlage für beide Relieffiguren. Die zwei gestaffelt im Rückfallschritt angeordneten Steinschleuderer der Kentauromachie der Ostseite (Platte I 554, Taf. 147, 2) entsprechen ziemlich genau dem Jäger Fig. 1.

Der Kampffries vom Architrav des Nereidenmonuments wartet gleich zweimal mit diesem Typus auf, der nur geringfügig abweicht[188]: Die linke Figur des Zweikampfes auf der Platte BM 894 setzt den Ausfallschritt gegen die Bewegungsrichtung nach links, hält mit der linken Hand den Schild schräg am Körper und holt mit dem angewinkelten rechten Arm etwas vom Kopf entfernt zum Stoß (vermutlich mit einem im Relief nicht erkennbaren Speer) aus. Gegen einen berittenen Krieger wehrt sich die fünfte Figur der Platte BM 892 in ähnlicher Haltung. Der Schild ist schräg nach hinten gehalten, sodass die Innenseite sichtbar ist, der rechte Arm ist knapp neben dem Kopf angewinkelt.

Das über zwei Platten des Frieses vom Mausolleion in Halikarnassos (BM 1847.4-24.12 und BM 1847.4-24.13) angeordnete Kämpferpaar einer Amazone links und eines Griechen rechts führt gegengleich eine solche der Schrittstellung entgegengesetzte Bewegung aus[189]: Die Amazone entspricht der Fig. 1, senkt ihren angewinkelten Arm etwas ab, die Waffe ist nicht mehr erhalten. Den Kopf hält sie aufrechter und streckt den anderen Arm mit der Pelte dem Griechen entgegen. Dieser wiederum ist in Rückenansicht gezeigt und strebt nach rechts, holt mit dem rechten Arm aus und deckt den Körper mit dem Schild in der Linken.

Auf eine Tradition dieses Motivs deutet auch die Figur des Jägers A4 auf dem Sockelfries des Klagefrauensarkophags, der im Ausfallschritt gegen die Bewegungsrichtung ebenfalls diese Haltung einnimmt[190]. Der Wurfgegenstand ist nicht erkennbar, zu sehen sind nur die rechte Faust und der in Zielrichtung und zum Tarieren des Gleichgewichts vorgestreckte linke Arm. Der weggestreckte Daumen der rechten Hand lässt jedenfalls auf einen Speer schließen.

Der Speerwerfer Fig. 2 (Taf. 61, 1. 2) bremst seinen Lauf, um die Waffe loszuschleudern. Er setzt das rechte Bein vor, der Körper folgt der Beinbewegung und beugt sich leicht schräg zurück, um die Wurfkraft zu verstärken. Auch er zieht den etwas nach unten gestreckten Arm vor, um das Gleichgewicht halten zu können. An dieser Figur stechen die nahezu tänzelnde Bewegung und das reich gefältelte Gewand hervor[191]. Der Rock des Chitons schwingt in S-förmigen Falten nach hinten, die Chlamys flattert fächerförmig von den Oberschenkeln bis zum Kopf hoch und bildet stark gebauschte Falten, die spielerisch im Wind tanzen. Die dadurch erzielte Bewegungsdynamik wiederholt sich an keiner anderen Figur dieses Frieses oder der anderen Friese des Grabmonuments. Der vorgestreckte linke Arm und der Stoff der Chlamys verschaffen der Figur einen Freiraum, der mit der meist eng komponierten Figurenanordnung auf dieser Platte kontrastiert.

Die Chlamys einer Amazone auf dem Bassai-Fries bauscht sich durch die heftige Bewegung des ausholenden Armes und des weiten Ausfallschritts in unruhigen Falten hoch auf. Das Gewand ist in flacherem Relief gearbeitet, der Saum wölbt sich in Omega-förmigen Falten oder „keyhole-ended folds" zusammen[192]. Eine überzeichnete Fältelung der Umhänge charakterisiert auch die Figuren des Cellafrieses vom Nereidenmonument[193]. Das Wechselspiel von unterschiedlicher Relieftiefe verleiht den Chlamys-Falten der Fig. 2 der Platte I 487 eine hohe Plastizität und der gesamten Figur eine aufregende Dynamik.

Eine Überzeichnung der gebauschten Faltenwürfe charakterisiert auch die Kampffriese des Niketempels auf der Akropolis in Athen[194]. Die Fältelungen der Chlamydes zeigen eine kompakte Stofflichkeit und sind weniger verspielt gestaltet, bilden aber fallweise

188 Childs – Demargne 1989, 192 f. Taf. 122, 1 (BM 894); 123, 1 (BM 892).

189 Cook 2005, Taf. 3, 3. 4; 4, 3.

190 Fleischer 1983, 30–35 Taf. 12, 1.

191 Die weiblich anmutende Haltung des Speerwerfers und das Fehlen der weiblichen Brust hob schon Praschniker 1933a, 8 f. mit Anm. 8 hervor.

192 Dazu s. Childs 1976, 287–291.

193 Childs 1976, 287 f. Stilistische Analysen Kap. IV.4.4.5.

194 Harrison 1997, Abb. 9–11; 13–19.

unnatürliche Bäusche, die sicherlich auch auf eine bewusste Füllung des Reliefgrundes zwischen den Figuren zurückzuführen sind. Stark überzeichnete Faltenbäusche charakterisieren unter anderem den Stil der Figuren in Bassai-Phigalia.

Auffallend ist außerdem die Wölbung des Bauches, die zwar an vielen anderen Figuren der Friese beobachtet werden kann, aber meist den Körper einer Frau oder eines reiferen Mannes kennzeichnet. C. Praschniker vermutet wegen der fehlenden Angabe der sonst meist hervorgehobenen Geschlechtsteile eine weibliche Gestalt, die wohl nur eine weitere Amazone sein kann[195]. Allerdings lässt sich keine Erhebung im Brustbereich erkennen. An der weiblichen Fig. 4 (Atalante, Taf. 62, 2) dieser Platte zeichnet sich eine zarte Wölbung am Bauch ab. Die Kleidung der Fig. 2 wiederum unterscheidet sich von jener der anderen Jäger besonders durch den aufflatternden langen Umhang, außerdem trägt die Figur kein Schuhwerk im gegensatz zu Atalante. Das Gesicht ist beschädigt und der Kopf nicht mehr so erhalten, dass das Geschlecht der Figur eindeutig festgestellt werden kann. Der wulstige Rand an der Schläfe erinnert aber an den Kopf der Atalante Fig. 4, allerdings handelt es sich eher um ein Stilmerkmal der ausführenden Bildhauer. Es fehlen geeignete Parallelen, die eine Teilnahme einer weiteren weiblichen Jägerfigur an der Kalydonischen Jagd bestätigen[196]. Auf der von C. Praschniker genannten Pelike befindet sich neben Atalante etwa mittig eine weibliche Figur in Amazonentracht, die, soweit erkennbar, sitzend zwei Speere hält. Im Allgemeinen wird diese Figur als Artemis gedeutet, denn sie nimmt als Einzige nicht aktiv an der Jagd teil, während alle anderen Jagdteilnehmer um den Eber gruppiert sind[197]. Die Gesamtkomposition der Figur und die stilistische Ausführung der aufflatternden Chlamys-Falten sind jedenfalls einzigartig[198].

Der zweite Steinschleuderer dieser Friesreihe (Fig. 3; Taf. 61, 2) setzt den Schritt parallel zur Fig. 1 nach links, blickt aber direkt auf das Geschehen vor ihm. Die ausholende Bewegung des steinschleudernden Armes erfolgt gegengleich zur Schrittstellung, d. h. dem gestreckten linken Bein entspricht der ausholende rechte Arm. Ein Stein als Waffe und Wurfgeschoß gehört zum festen Bestandteil der Bewaffnung im Rahmen von Kampfdarstellungen und Jagdbildern[199].

Ganz ähnlich bewegt sich der Hoplit auf einem Kelchkrater in Sarajevo[200]: der Ausfallschritt ist gegen die Kampfrichtung nach links gesetzt, der Körper frontal gezeigt, der Kopf im Profil nach rechts. Der angewinkelte Arm holt mit einem Stein hinter dem Kopf zum Wurf aus und der Schild im rechten Arm schützt den Körper vor dem Speerangriff des Gegners. Der Hoplit ist bis auf einen Pilos nackt. Die Ikonographie der beiden Figuren stimmt derart überein, dass der Eindruck entsteht, der Schild der Figur auf dem Krater wurde durch die Bogenfalten der Chlamys des Jägers ersetzt. Als Bärtiger unterscheidet sich der Jäger im fortgeschrittenen Alter von dem jugendlich bartlosen Hopliten.

Die Amazone mit Rundschild auf einer Lekythos in New York läuft nach links und holt mit einem Stein in ihrer ausgestreckten Rechten zum Wurf auf den Verfolger aus[201]. Den Kopf wendet sie zurück. Ganz ähnlich ist der Typus des Griechen auf einem Dinos, der nach links ausfällt, mit dem Speer ausholt und seine Flanke mit dem Schild in der Linken schützt. Der Kopf ist auf das Ziel hinter ihm gerichtet[202].

Meistens holen die Figuren in dem Schrittschema gegen die Kampfrichtung mit dem Arm parallel zum gestreckten Bein aus, das ja immer in die Bewegungsrichtung zeigt, und gleichen das Gewicht mit dem anderen – gestreckten oder angewinkelten – Arm aus; beispielsweise auf dem Fries des Apollontempels in Bassai-Phigalia (Platte BM 534; BM 535; BM 540, Taf. 177, 3; BM 541, Taf. 177, 6), wo beide Typen vertreten sind (Platte BM 536, Taf. 177, 5)[203]. Auf den Reliefs in Trysa findet sich dieser Typus mehrmals, etwa bei I 526, Fig. 3 und 6 (Taf. 46, 1), I 516, Fig. 10 (Taf. 28, 1) und I 518, Fig. 11 (Taf. 34, 1).

195 Praschniker 1933a, 8 mit Anm. 3: Hinweis auf zwei weibliche Jägerinnen auf einer Pelike aus Benghasi (rf. Pelike aus kertsch: St. Petersburg, Eremitage. Inv. B4528; um 370 v. Chr.).

196 Vgl. Boardman 1984, 940–950; Kleiner 1972; Woodford u. a. 1992, 414–435; Schnapp 1997, 268–317. 392 f.; Barringer 2001, 147 mit Anm. 115; 156–161; Fornasier 2001, 93 f.

197 Vgl Fornasier 2001, 80–82 Abb. 40.

198 Dazu s. auch Praschniker 1933a, 9: „Für den Stil des Frieses ist dann vor allem die Darstellung des Gewandes maßgebend, das vielleicht zu dem eindrucksvollsten am ganzen Heroon gehört."

199 Körte 1916, 263 hält einen Stein als Waffe gegen den Eber für wirkungslos. Dies spielt aber bei den Kompositionen keine Rolle, da bei anderen Beispiele von Eberjagddarstellungen die Jäger mit Steinen oder sogar Felsbrocken auf das Jagdtier losgehen: vgl. z. B. Fornasier 2001, 77 f. mit Anm. 307 Abb. 38, der Vorbilder für die Jagd in Figurentypen auf dem Schild der Athena Parthenos vermutet.

200 CVA Sarajevo 48 f. Taf. 44–45 (rf. Kelchkrater: Sarajevo, Nationalmuseum, Inv. 28; 430–410 v. Chr.).

201 Lezzi-Hafter 1988, 343 f. Nr. 239 Taf. 150–155 (rf. Lekythos aus Athen: New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 31.11.13; 5. Jh. v. Chr.).

202 Fornasier 2001, 95 f. Abb. 52 (attisch rf. Dinos: London, British Museum, Inv. 99.721.5; 5. Jh. v. Chr.).

203 Hofkes-Brukker 1975, 72. 76 f. 80–82.

Die als Atalante identifizierte Fig. 4 (Taf. 62,2) nimmt eine Haltung ein, die auf ein Abstoppen einer Laufbewegung schließen lässt, da sie auf den Zehenspitzen balanciert und wie der Speerwerfer Fig. 2 das rechte Bein leicht auswärts vorstellt. Mit vorgestreckten Armen spannt sie den Bogen und ihr Blick ist zielgerichtet.

Atalante trägt, so wie die meisten anderen Jagdteilnehmer, einen Chiton, eine Kopfbedeckung mit wulstigem Rand (eine phrygische Mütze?) und Embades[204]. Die Stiefel können als Charakteristikum für Atalante und andere Amazonen gelten. Sie sind an den Reliefs von Trysa wegen der Oberflächenverwitterung des Kalksteins in erster Linie anhand der abstehenden Laschen erkennbar. Darstellungen der bogenschießenden Amazone zu Fuß zeigen diese im Laufschritt oder in weiter Schrittstellung. Seltener sind Bilder mit einer Bewegung, der Eleganz anhaftet, wie dies hier bei Fig. 4 der Fall ist.

Auf einer Lekythos in Delos[205] beugt der bogenschießende Herakles etwas mehr den Oberkörper vor, seine Bewegung hat die gleiche Eleganz, denn er setzt das rechte nach außen gedrehte Bein vor und hebt die Fersen an. Der gebeugte rechte Arm spannt die Sehne und unterstreicht die Harmonie der Bewegung, die mit der athletischen Figur des Heros und mit den schwer bewaffneten Hopliten kontrastiert, von denen er bereits zwei mit Pfeilen getroffen hat. Die Figur überrascht vor allem wegen des grazilen Bewegungsablaufes, der an Eleganz der Bewegung der speerführenden Fig. 2 gleichkommt. Andere Beispiele des bogenschießenden Herakles und Geryoneus zeigen den Heros in weiter Schrittstellung. Zu diesem Vasenbild lässt sich noch das Außenbild einer Schale hinzufügen, auf dem Herakles im Ausfallschritt das rechte Bein weit vorsetzt, das linke stark beugt, den linken Arm mit dem Bogen vorstreckt und mit dem angehobenen rechten die Keule schwingt[206]. Die Verwendung der Pfeile zur Bekämpfung des Monsters hat S. Muth analysiert und darin die einzig mögliche Waffe zur Überwindung des gefährlichen Gegners aus der Ferne erkannt. Der Erzgießerei-Maler wiederum lässt in Fig. 4 entsprechender Schrittfolge einen nackten Bogenschützen, etwas mehr kniegebeugt und mit gleicher, weit vorgestreckter Armhaltung, den Bogen spannen. Der Mann trägt Embades, einen Köcher und eine Kopfbedeckung, die einer skythischen Mütze gleicht[207]. Der Bogenschütze auf einer Halsamphora nimmt eine ähnlich extreme Körperhaltung ein, indem er ein Bein herausdreht und schräg vor das andere setzt, den Bogen in Schulterhöhe hält und den spannenden Arm hoch anwinkelt[208]. Die tänzerische Bewegung der Beine kommt bei dieser Figur verstärkt zum Ausdruck.

Auf dem Nereidenmonument schnellen die Bogenschützen im Rückfallschritt die Pfeile ab[209], einer setzt den Schritt in Schussrichtung[210]. Diese beiden Figurentypen sind auch auf dem Sockelfries des Klagefrauensarkophags vertreten[211]. Eine tänzelnde Schrittfolge wie die der Atalante findet jedoch ausschließlich in der Vasenmalerei Parallelen.

Die Reliefs in Trysa wiederholen diesen Typus einer bogenschießenden Figur in ähnlicher Weise nur einmal, nämlich auf I 526a, Fig. 4. Die anderen Bogenschützen der Südwand außen (I 526a, Fig. 4 und 5, Taf. 46,1; I 528, Fig. 1, Taf. 47,2) und der Jagd bzw. Kentauromachie auf der Nordseite (I 569, Fig. 4, Taf. 136,2; I 572, Fig. 4, Taf. 132,2; I 578, Fig. 1, Taf. 144,2) spannen den Bogen im Knien oder in Schrittstellung mit stärker nach vorne gebeugtem Oberkörper. Nur eine Amazone der Westwand (I 476, Fig. 2, Taf. 112,2), die sich verletzt am Boden windet, trägt einen Köcher.

Die möglicherweise Peleus darstellende Fig. 5 (Taf. 62,2) ist in voller Rüstung mit Muskelpanzer, chalkidischem Helm mit hohem Busch, Ovalschild und Schwert gezeigt. Der Typus dieser Figur ist dem gängigen Figurentypus eines zum Angriff bereiten Kriegers entnommen und lässt sich auf zahlreichen Denkmälern nachweisen. So ist er z. B. auf einer Amphora in Béziers und auf einem Volutenkrater in Neapel in der Figur eines nackten Kriegers zu finden, der nach rechts ausschreitet, den Schild vor den Körper hält und in der gesenkten Rechten den Speer waagerecht und zum Zustoßen bereit hält[212]. Zwei Lapithen stellen sich in dieser Angriffshaltung den Kentauren auf einem

204 Boardman 1984, 940–950 Taf. 687–700. Zu Atalante vgl. auch Barringer 1996, 48–76, bes. 54 mit Anm. 26. Zu den Embades s. Goette 1988, 438–444; vgl. auch Morrow 1985, 87–89.

205 Muth 2008, 75 Abb. 39 mit Anm. 23 (sf. Lekythos der Leagros-Gruppe: Delos, Archäologisches Museum, Inv. 547; 510–500 v. Chr.).

206 Muth 2008, 76 f. mit Anm. 27 Abb. 40 (attisch rf. Schale des Euphronios: München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. 8704; 510–500 v. Chr.).

207 Muth 2008, 202–205 Abb. 127 (attisch rf. Schale des Erzgießerei-Malers: Philadelphia, Universität, Inv. 31.19.2; 490–480 v. Chr.).

208 CVA Brüssel (2) III I C 8 f. Taf. 16, 2 a; 17, 2 a (attisch rf. Halsamphora des Euphronios, aus Vulci: Brüssel, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Inv. R 269; 525–475 v. Chr.).

209 Childs – Demargne 1989, 55 f. Taf. 20, 1 (Großer Sockelfries, BM 859); 87–89 Taf. 48, 1 (Kleiner Sockelfries, BM 869).

210 Childs – Demargne 1989, 108–110 Taf. 67, 1 (Kleiner Sockelfries, BM 881).

211 Fleischer 1983, 11–15 Taf. 12, 2; 13, 1; 14, 2.

212 Muth 2008, 96–98 Abb. 50 (attisch sf. Halsamphora: Béziers, Musée Fabrégat, Inv. 1085 [Leihgabe Paris, Louvre, Inv. CA 4201]; 520–500 v. Chr.); 381 f. Abb. 270 B (attisch rf. Volutenkrater des Niobiden-Malers: Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 81672 [H 2421]; um 460 v. Chr.).

Volutenkrater des Niobiden-Malers[213]. Beide greifen wie Fig. 5 in weitem Ausfallschritt nach rechts an, der linke mit einem Speer in der gesenkten Rechten, der rechte mit Schwert und Schild. Sehr statisch wirken die beiden Hopliten im Angriffsschritt gegen Amazonen auf einer Pelike in Brüssel sowie einer Amphora in Jerusalem und doch ist der Angriff so energisch, dass die Amazonen jeweils zurückweichen[214]. Es ließen sich noch unzählige Beispiele für diesen Typus auflisten, der zum beliebten Repertoire von Kampf- und Jagdmotiven gehört.

Auch mehrere Figuren auf den Reliefs von Trysa lassen sich für diesen Typus anführen: I 447, Fig. 3; in weitem Ausfallschritt die Paare I 449, Fig. 3–6; I 452, Fig. 3; fast exakt entspricht die Haltung I 459, Fig. 1 (alle Westwand, Schlacht, Taf. 68, 1; 71, 1; 76, 2; 86, 2) oder I 469, Fig. 6 (Taf. 103, 1) und jeweils die ersten bzw. zweiten Figuren der Platten I 472, I 476 und I 480 (alle Westwand, Amazonomachie, Taf. 105, 2; 111, 2; 116, 1).

Ähnliche Figurentypen finden sich auf den Sockelfriesen des Nereidenmonuments, doch divergiert bei fast allen die Haltung des waffentragenden Armes, der nicht gesenkt, sondern angehoben und angewinkelt ist[215]. Die Figuren 4 und 5 des Westgiebels wiederholen diesen Typus, tragen aber keinen Panzer, sondern sind nur mit einer Chlamys bekleidet[216]. Der nach rechts eilende, gerüstete Krieger eines Felsgrabes in Limyra (Taf. 170, 2) entspricht ziemlich genau dem Typus der Fig. 5, wie bereits Chr. Bruns-Özgan festgestellt hat[217].

Die letzte Figur dieser Platte (Fig. 6; Taf. 62, 2) zeigt Meleager[218], ergreift den Eber frontal an und ist stark zerstört, Gesicht und Beine sind ausgebrochen und der linke Arm fehlt. Die Ikonographie des Meleager präsentiert sich auf den bekannten Denkmälern einheitlich: Seine Waffe gegen den Eber ist in der Regel der Speer, er tritt nackt auf, meist mit einer Chlamys um den Hals (so auch durchwegs auf etruskischen Aschenurnen und römischen Sarkophagen[219]). Er nähert sich dem Eber von links und ist diesem am nächsten. Nach diesen Voraussetzungen wäre es am wahrscheinlichsten, den Jäger Fig. 6, der mit der angehobenen Rechten den Speer zum Stoß vorbereitet, als Meleager zu identifizieren, selbst wenn er mit Pilos, gegürtetem Chiton und Chlamys der gängigen Ikonographie keineswegs entspricht. Die Kleidung passt sich allen anderen Jägern an, hebt ihn also nicht hervor. Deutlicher akzentuiert erscheinen der Speerwerfer Fig. 2, Atalante Fig. 4 und der Gepanzerte Fig. 5 sowie Theseus und der Jäger mit Schild, Helm und Speer hinter dem Eber (I 488, Taf. 63, 1. 2).

Zwei Pilos-Träger mit Embades und Chlamys schwingen die Waffen hinter dem Eber von beiden Seiten im oberen Bildfeld einer apulischen Amphora[220]. Meleager greift mit einem Speer im unteren Teil der Darstellung an. Pilosträger sind sonst äußerst selten im Rahmen der Kalydonischen Jagd und könnten als Dioskuren gedeutet werden, die aber auf anderen Darstellungen ohne Kopfbedeckung auftauchen, bisweilen auch zu Pferd[221]. Auf dem Kelchkrater in Sarajevo tragen die Hopliten beider Parteien Piloi[222]. Schwarzfigurige Vasen vermitteln ein anderes Bild der Jäger: Meleager und die meisten Teilnehmer an der Jagd tragen kurze Chitone, bisweilen ein Fell darüber, keine Kopfbedeckung und jeweils einen Speer, Atalante einen Bogen oder Speer[223].

Interpretiert man die Fig. 6 als Meleager, so bleibt festzustellen, dass sich der entwerfende bzw. ausführende Bildhauer bezüglich der Kleidung nicht an der für Meleager geläufigen Ikonographie (auf bekannten Denkmälern) orientiert hat. Ob es andere Vorbilder für den Hauptakteur der Eberjagd gegeben hat, bleibt offen. Für eine zusätzliche Figur auf dem abgebrochenen Stück der Platte I 488 ist jedenfalls kein Platz vorhanden.

In etwas veränderter Form, aber durchaus auf ein gemeinsames Vorbild zugreifend, sind die beiden Jäger (Meleager und Theseus) auf einem Bronzerelief so positioniert, dass der Eber in der vorderen Reliefebene – gleichfalls in gestrecktem Lauf – den bevorstehenden Hieben und Stichen zu entfliehen sucht[224]. Meleager im Typus der Steinschleuderer Fig. 1 und 3 auf I 487 holt mit einer nicht sichtbaren Waffe zum Schlag aus, der Kopf ist etwas

213 Muth 2008, 485–487 Abb. 353 B (attischer rf. Volutenkrater des Niobiden-Malers: Agrigent, Museo Archeologico Regionale, Inv. 2688; um 460 v. Chr.).

214 Muth 2008, 399–402 Abb. 282 (attisch rf. Pelike des Christie-Malers: Brüssel, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Inv. A 133; um 450 v. Chr.). 283 (rf. Halsamphora der Polygnot-Gruppe: Jerusalem, Israel Museum, Inv. 75.15.18; 450–430 v. Chr.).

215 Großer Sockelfries: BM 859, Childs – Demargne 1989, 55 f. Taf. 20, 1; Kleiner Sockelfries: BM 869 und BM 866, Childs – Demargne 1989, 87–89 Taf. 48, 1; 101–103 Taf. 61, 1.

216 Childs – Demargne 1989, 220–223 Taf. 154, 1 (BM 925).

217 Bruns-Özgan 1987, 173. 365 Taf. 32, 2: Das Grab ist heute zugeschüttet und befindet sich unter der Straße von Turunçova nach Kumluca; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 229 f.

218 Eichler 1950, 57 vermutet in dieser Figur Meleager. Zur Ikonographie des Meleager: Kleiner 1972, 7–19; Woodford u. a. 1992, bes. 431–434. Vgl. auch Daltrop 1966.

219 Woodford u. a. 1992, Taf. 212–222.

220 Woodford u. a. 1992, 417 Nr. 26 Taf. 210 (rf. Amphora: Triest, Museo Civico, Inv. S 380; um 340 v. Chr.).

221 Boardman 1984, 941 Nr. 14 Taf. 688 (apulisch rf. Volutenkrater: Berlin, SM, Inv. 3258; 340 v. Chr.). Die Dioskuren sind mit einem Stern über dem Kopf gekennzeichnet.

222 CVA Sarajevo 48 f. Taf. 44–45 (rf. Kelchkrater: Sarajevo, Nationalmuseum, Inv. 28; 430–410 v. Chr.). Zum Pilos vgl. Schäfer 1997b, 105–126; s. auch unten Kap. IV.3.1. *Tracht, Bewaffnung, Rüstung der Figuren.*

223 Woodford u. a. 1992, 416 f. Nr. 6–23 Taf. 208–210.

224 Daltrop 1966, 22 Taf. 17 (Bronzerelief: Boston, Museum of Fine Arts, Inv. 05.59; um 350 v. Chr.).

nach vor geneigt, der Blick auf den Eber gerichtet. Zwischen seinen Beinen ist der vom Kopf geglittene Petasos zu sehen. Die Falten der aufflatternden Chlamys bauschen sich wellenförmig auf und bilden am Saum dichte Wirbel. Die rechte Figur entspricht jener des Theseus auf I 488 nahezu exakt, nur holt der Jäger auf dem Bronzerelief im Rückfallschritt zum Schlag aus – sein Pilos liegt zwischen den Beinen auf dem Boden. Die Chlamys weht hinter dem Rücken der Figur nimbusartig auf, die Falten sind kreisförmig angeordnet und konstrastieren zur Faltenbildung des anderen Jägers.

I 488 (Taf. 63, 1. 2)
Der in der Regel als Theseus[225] gedeutete Keulenschwinger Fig. 1 steht nach links am Reliefgrund hinter dem Eber und wird von diesem zum Teil verdeckt. Mit beiden Armen holt er über dem Kopf aus, um die Keule auf den Eber zu schmettern. Die Nacktheit ist generell für Theseusdarstellungen bekannt, meist fehlt auch eine Chlamys, und allen ist ein jugendlich athletischer Körper eigen. Er ist bartlos und trägt eine Binde im Haar, hebt sich dadurch und als Gesamterscheinung von den anderen Teilnehmern ab. Verfolgt man die Richtung des Schlages, die durch die Wendung des Kopfes nach links unten zum Eberkopf vorgegeben ist, so müsste die Keule das Tier an der Stirn oder am nicht mehr vorhandenen Rüssel treffen und bewusstlos machen. Der Körper des Jägers ist athletisch, die Muskeln zeichnen sich klar ab und der Brustkorb ist stark betont.
Theseus wird oft mit der Keule des Periphetes als Waffe dargestellt, die er auch bei der Jagd nach dem Eber oder mit dem Marathonischen Stier[226] einsetzt, aber auch während seiner Taten beispielsweise gegen Prokrustes oder Sinis verwendet[227].
Zwei Keulenschwinger sind auf einer Schale in Berlin zu sehen[228]: Der Petasosträger links vom Eber holt weit mit der Keule aus. Er ist durch die Beischrift als Meleager gesichert. Rechts vom Eber steht der andere Keulenschwinger, um dessen Brust außerdem ein Schwert hängt. Eine Beischrift ist nicht vorhanden, es könnte sich aber um Theseus handeln. Von der Figur hinter dem Körper des Ebers sind nur die Beine erhalten.
Der Eber Fig. 2 wendet sich nach links und stemmt die Vorder- und Hinterbeine schräg in den Boden. Der Kamm verläuft nicht durchgehend vom Kopf bis zum Schwanz, wie das aber bei den meisten Eberdarstellungen der Fall ist. Der Körper des Tieres ist mit jenem auf einer reliefierten Hydria aus Lampsakos gut vergleichbar, der gedrungen, stämmig und kurz ist[229]. Die Proportionen von Eber und Jäger sind in beiden Fällen ausgeglichen, da das Wild etwa bis zur Brust der Männer reicht. Viele schwarzfigurige Vasen stellen den Eber aber in der Relation wesentlich größer dar[230], indem er den Jägern bis zum Hals oder Kopf reicht. In manchen Fällen – vor allem auf schmalen Bildstreifen – erreicht der wuchtige Körper des Ebers sogar die Höhe eines Pferdes[231]. Die Proportionen von Jäger und Eber auf rotfigurigen Vasen sind ausgewogener, das gilt auch für etruskische Aschenurnen und römische Sarkophage[232].
Der Eber Fig. 2 ist von drei Jägern (jener links befindet sich auf der Platte I 487) und zwei Hunden nahezu eingekreist und wird unmittelbar und gleichzeitig von diesen angegriffen. Die Anordnung aller anderen Jagdteilnehmer versteht sich wohl so, als wären sie im Raum verteilt und würden den Eber ebenso umzingeln.
Fig. 3, die letzte speerführende Figur dieser Platte, ist in Rückenansicht gezeigt mit Schild und Helm, eine Chlamys ist nicht erkennbar, vermutlich liegt der Umhang über dem linken Arm, wie das beispielsweise bei zwei Jägern auf einer Amphora in Triest zu sehen ist[233]. Zwei Jäger auf einem Dinos werfen ihren Umhang während der Jagd um Schulter und Unterarm, ein dritter nur über den Unterarm[234]. Keiner der insgesamt sechs Jäger gleicht im Typus dem anderen, alle schwingen die Waffen und stürmen auf das Tier los. Auf dem Deckel einer Ficoronischen Ciste hat ein Jäger den Umhang mehrfach um den Arm geschlungen und streckt diesen dem Jagdtier entgegen[235]. Andere binden den Umhang um die Hüfte oder um Schulter und Arm.

225 Neils 1987; Neils – Woodford 1994.
226 Neils – Woodford 1994, 938 f. Nr. 201. 204. 205. 208–210. 212–214 Taf. 659. 660.
227 Allgemein vgl. Neils – Woodford 1994.
228 CVA Deutschland 22, Berlin 3 (1962) 14 f. Taf. 114, 1–2; 115, 3–4 (attisch rf. Schale des Kodros-Malers: Berlin, SM, Inv. F 2538; 440 v. Chr.).
229 Woodford u. a. 1992, 418 Nr. 32 Taf. 211 (Istanbul, Archäologische Museen, Inv. 2922; um 340 v. Chr.).
230 Vgl. etwa Woodford u. a. 1992, Taf. 208, 7. 8. 12; 209, 13. 17. 19.
231 Etwa Fornasier 2001, 25–30 Abb. 11 (sf. Sianaschale des C-Malers: Kopenhagen, Nationalmuseum, Inv. VIII 959; 560–550 v. Chr.); 13 (sf. Bandschale: Heidelberg, Institut für Klassische Archäologie, Antikenmuseum und Abguss-Sammlung, Inv. S 13; 540–530 v. Chr.); 14 (sf. Hydria des Antimenes-Malers: London, British Museum, Inv. B 304 [1843.11-3.82]; 520 v. Chr.). Vgl. auch Woodford u. a. 1992, 430.
232 Woodford u. a. 1992, 417–420 Nr. 24. 26. 47–53; 424–427 Nr. 104–127 Taf. 210. 212–222.
233 CVA Triest I 14 Taf. 14, 1; 15, 1 (apulisch rf. Amphora des Lykurg-Malers: Triest, Civico Museo di Storia ed Arte, Inv. S380; 360–340 v. Chr.); Daltrop 1966, Taf. 23.
234 Kleiner 1972, 9 f. Taf. 2, 1–3 (attisch rf. Dinos des Agrigent-Malers: Athen, Nationalmuseum, Inv. 1489 [CC1597]; um 450 v. Chr.).
235 Kleiner 1972, 11 Taf. 3, 4 (Bronzedeckel einer Ficoronischen Ciste: Rom, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia; spätes 4. Jh. v. Chr.).

Vergleichbar mit Fig. 3 ist der in Rückenansicht zum Schlag ausholende Hoplit auf dem Kelchkrater des Penthesileia-Malers. Die angespannte Haltung des trainierten Körpers, der etwas vorgeneigte Kopf und die Entschlossenheit des Zuschlagens, die auch den anderen Hopliten dieses Bildes anhaftet, kommt hier verstärkt zum Ausdruck[236]. Ganz ähnlich und in Rückenansicht ist jeweils der rechte Krieger von vier Zweikampfgruppen auf der Südseite des Architravfrieses am Nereidenmonument von Xanthos dargestellt[237], ebenso die paarweise angreifenden Hopliten auf der Platte BM 869 am Kleinen Sockelfries desselben Denkmals, die ihre Körper fast gänzlich mit dem Schild verdecken[238]. Auch am Großen Sockelfries sind zwei Figuren in dieser Angriffshaltung gezeigt, von denen der Krieger in Rückenansicht der Platte BM 864 (Fig. 2, Taf. 175, 2) in der Heftigkeit der Bewegung der Fig. 3 am nächsten kommt[239].
Auf den Reliefs des Heroons begegnet dieser Figurentypus auf I 470 (Taf. 103, 2) der Amazonomachie der Westseite, vor allem die Haltung des rechten angehobenen Armes, und besonders ähnlich auf I 459 (Taf. 86, 2) der Schlacht auf der Westseite, nur dass die Figur den Kopf etwas aufrechter hält, ebenso den Schild und einen knielangen Chiton trägt. Fig. 3 tritt insgesamt mit dynamischer Entschlossenheit auf, die durch die Rückenansicht, die ausgeprägte Muskelpartie, den schrägt gestellten Schild und den geneigten Kopf sowie letztlich das aufgebauschte Gewand verstärkt wird. Sie kontrastiert mit der gleichfalls dynamischen Figur des Theseus (Fig. 1), die in Vorderansicht gezeigt ist.
Je ein Jagdhund (Fig. 4 und 5) attackiert den Eber am Hals und am Hinterteil. Die Grundhaltung der Hunde ist gleich: Sie verkrallen sich mit den Vorderbeinen in die Beinen des Ebers und verbeißen sich in dessen Fell. Auf frühen Eberjagddarstellungen, auch nicht-mythologischen, attackieren zwei Hunde jeweils von beiden Seiten das Jagdtier. Häufig nähert sich einer bellend von vorne oder windet sich verletzt durch die Hauer des Ebers am Boden, der andere attackiert das Jagdtier von hinten oder springt auf dieses auf und verbeißt sich in dessen Nacken[240]. Auf manchen Bildern greifen drei Hunde an und zwei sind auf den Rücken des Ebers gesprungen[241].

I 489 (Taf. 64, 1. 2)

Diese Platte zeigt im Anschluss an die vorhergehende Platte mit dem Eber vier paarweise auf dem Bildfeld verteilte Figuren. Das erste Paar Fig. 1 und 2 ist überschnitten und fällt im Gleichschritt nach links aus. In dieser Parallelbewegung mit sich knapp überschneidenden Beinen und in der Altersdifferenzierung erinnert das Figurenpaar an Odysseus und Telemachos auf I 482, die allerdings in Vorderansicht zu sehen sind. Kein unmittelbarer Angriff ist bei dem parallel nach rechts ausschreitenden Figurenpaar auf den Zinnen der Stadtmauer der Westwand (I 462, Taf. 90, 1) zu erwarten. Der rechte ist wiederum bärtig und älter, der linke bartlos und jünger. Parallel, aber noch nicht direkt angreifend sind zwei weitere Paare der Stadtbelagerungsszene dargestellt (I 463 und I 467, Taf. 96, 1; 101, 1). Die Anspannung des bevorstehenden Kampfes ist bei den aufrecht eilenden Kriegern noch nicht spürbar. Genau diesen Eindruck vermitteln die im Gleichschritt nach links und rechts eilenden Hopliten auf der Süd- und Ostseite des Kleinen Sockelfrieses vom Nereidenmonument, die allesamt zum Kampfort laufen[242].
Der Jäger Fig. 3 ist in Rückenansicht und im Rückfallschritt gezeigt. Der in Wurfrichtung vorgestreckte linke Arm verschafft der Figur viel Freiraum. Die aufflatternden Falten der Chlamys unterstreichen die schwungvoll ausholende Bewegung des Jägers. Fig. 4 läuft als Letzter auf dieser Platte nach links, der Oberkörper ist zum Betrachter gewendet, den Kopf wendet er zurück auf die Gefährten der rechts anschließenden Platte, die er mit einer auffordernden Geste des nach hinten ausgestreckten Armes (der hinter dem plattenbegrenzenden Baumstamm verläuft) mit geöffneter Handfläche

236 CVA Bologna 4 III 13 Taf. 74, 9 (attisch rf. Kelchkrater des Penthesileia-Malers: Bologna, Museo Civico Archeologico, Inv. 289; 470–460 v. Chr.).

237 Childs – Demargne 1989, 190–193 (Südseite, BM 890. 891. 892 und 894) Taf. 120, 2; 121, 2; 122, 1; 123, 1. 3.

238 Childs – Demargne 1989, 87–89 (Südseite, BM 869) Taf. 48, 1.

239 Childs – Demargne 1989, 55 f. (Südseite, BM 859) Taf. 20, 1; 61 f. (Westseite, BM 864) Taf. 27, 1.

240 Zahlreiche Beispiele bei Fornasier 2001, 7–53; zu den Hunden vgl. auch Fornasier 2001, 92; Barringer 2001, 131 f. 147–161.

241 Woodford u. a. 1992, Taf. 208–222.

242 Childs – Demargne 1989, 79–81. 84–87 Taf. 42, 1 (BM 883); 43, 1 (BM 882); 46, 1 (BM 868); 47, 1 (BM 873).

zur Eile mahnt. Der Anführer auf der Platte I 465 (Stadtbelagerung, Westwand) zeigt das gleiche Bewegungsmotiv, diesmal nach rechts und mit einem Schild in der linken Hand. Die Blickrichtung folgt der ausholenden Geste des rechten, schräg nach oben gehaltenen Armes. Auf der Westwand kommt dieser Typus noch einmal vor und zwar auf I 456, mit dem Blick aus dem Bildfeld heraus, womit auch Räumlichkeit vermittelt wird.

I 490 (Taf. 65, 1. 2; 66, 2)

Fig. 1 und 2 sind an den linken Bildrand gedrängt. Die dritte Bergungsszene auf dem Fries zeigt einen Jüngling, der in gebückter Haltung den am Boden sitzenden Verletzten mit der rechten Hand stützt und somit vor dem Umfallen bewahrt. Mit dem linken Arm scheint er ihn aber unter der linken Achsel zu packen. Ikonographisch war die Verwundung des Gefährten Grund für die zur Verstärkung heraneilenden Jäger.

Auf dem Süd- und Westfries des Niketempels liegen mehrere verwundete oder tote Krieger auf dem Boden ausgestreckt, die Bergung eines Kameraden kommt einmal vor: Ein Gefährte beugt sich weit vor, um den Verletzten an den Oberarmen hochzuheben und aus der Gefahrenzone zu bringen, ein zweiter bückt sich, um die Beine zu fassen[243]. M. Recke deutet die Szene als Bergung des Patroklos, an der Menelaos und Meriones beteiligt waren. Der rechte Helfer hält den Schild schützend über den Gefallenen[244]. Auf der Nordseite des Frieses von Bassai-Phigalia steht eine Amazone drei Griechen gegenüber und hat einen von diesen verwundet (BM 540, Taf. 177, 3)[245]. Ein anderer schützt sich vor dem Schlag, zu dem die Gegnerin ausholt, und der dritte stützt den Verletzten, der im Begriffe ist, auf dem Boden zu sinken. Er umfasst dessen rechten Oberarm und stützt mit dem angewinkelten rechten Bein dessen Rücken, und hält den Schild schützend vor seinen Körper. Der nächste Schritt wäre dann die Bergung des Kameraden, der schon kraftlos herabzugleiten droht[246]. Auf dem Großen Sockelfries des Nereidenmonuments versucht ein Hoplit, den Kameraden zu bergen und vom Schlachtfeld zu ziehen, ist aber noch mit dem Abwehren des angreifenden Gegners beschäftigt, der schon zum Schlag ausholt[247]. Der Krieger hat den Verwundeten unter der rechten Achsel ergriffen und schützt sich und den Gefährten mit dem Schild.

Fig. 3 läuft an dem Verwundeten vorbei, dicht gefolgt vom Jäger Fig. 4, der – bis auf den Schild in der linken Hand und dem geschulterten Speer in der rechten – der Fig. 4 auf der Platte I 489 nahezu gleicht. Möglich, dass auch dieser Jäger auf eine Gruppe mit verletzten Gefährten blickt, wie die Fig. 4 der vorhergehenden Platte.

Zum Kampf laufende Krieger oder zur Jagd eilende Jäger sind kein seltenes Motiv. Der Typus von Fig. 3 findet eine Entsprechung in der Fig. 1 auf I 529 (Landungsschlacht, Südseite außen), Speer und Schild hält jene allerdings wie Fig. 4. Nach rechts laufen zwei Krieger auf I 452 (Westwand): Der rechte ist ähnlich wie Fig. 3, jedoch schultert er den Speer rechts und hat in der Linken einen Schild; über den Arm hat er einen Umhang geworfen (vgl. I 488, Fig. 3, Taf. 63, 1). Der Grundtypus ist gleich, Tracht und Bewaffnung sind beliebig austauschbar. I 579, Fig. 2 (Taf. 139, 2) läuft einem Kentauren auf der rechts anschließenden Platte nach und auch I 566, Fig. 3 (Taf. 138, 2) folgt mit Riesenschritten seinen Jagdgefährten. Die beiden ersten Figuren auf I 530 (Taf. 117, 1. 2) wenden sich eilig nach rechts. Diesmal dreht sich der Vordere zu seinem Kameraden mit einer ausholenden Geste um.

Auf dem Jagdfries des Nereidenmonuments fordern gleich zwei Gefährten mit der einladenden Geste des richtungweisend vorgestreckten Armes zur Teilnahme an der Jagd auf[248]. Sie laufen mit großen Schritten nach links, weisen mit dem rechten Arm nach vorne und wenden den Kopf zurück auf die nachfolgenden Jäger. Der Gefährte mit Chiton und Chlamys sticht schon wegen der fehlenden Rüstung und der zumindest nicht sichtbaren Bewaffnung unter den Hopliten heraus[249]. Was er in der Faust des linken

243 Harrison 1997, 119–121 Abb. 19 (Westfries, Block k). Vgl. auch Recke 2002, 133–136 Taf. 71 b.

244 Vgl. Recke 2002, 134 f.

245 Hofkes-Brukker 1975, 78 f.

246 Hofkes-Brukker 1975, 79 mit Anm. 62 bezieht sich auf eine Stelle in der Tragödie Hippolytos des Euripides: Artemis fordert Theseus auf, seinen sterbenden Sohn Hippolytos in die Arme zu nehmen (Eur., Hipp. 1431 f.: „σὺ δ', …, λαβὲ/σὸν Παῖδ'ἐν ἀγκάλαισι καὶ Προσέλκυσαι;“) und Hippolytos bittet wiederum seinen Vater, ihn aufzuheben (Eur., Hipp. 1445: „λαβοῦ πάτερ, μου καὶ κατόρθωσον δέμας.“); und sieht in der Szene lediglich das Halten eines Sterbenden. Vgl. auch den sterbenden Polyneikes, der seine Mutter Iokaste auffordert, ihm mit ihrer Hand die Augen zu schließen (Eur., Phoen. 1451–1454).

247 Childs – Demargne 1989, 69 f. Taf. 32, 1 (BM 857).

248 Childs – Demargne 1989, 189 f. Taf. 118, 1; 119, 1. 2 (Architravfries, Ostseite, BM 888).

angewinkelten Armes hält, ist nicht festzustellen. Auch die Gruppe mit der Amazone, die eine Gefährtin stützt und sie aus dem Schlachtfeld holt (I 478, Taf. 113, 4), könnte als Bergung verstanden werden[250].

I 491 (Taf. 66, 1)

Die wasserschöpfende Figur am rechten Friesende zieht soeben den gefüllten Eimer aus dem Brunnen. O. Benndorf hat drei Beispiele angeführt, die eine solche Szene darstellen, allerdings nicht im Kontext einer Jagd oder eines Kampfes, denn dafür sind mir keine Beispiele bekannt. Das Innenbild einer Schale in Rom zeigt einen Jüngling, der zur Reinigung des Körpers das Seil mit dem Wassereimer, der sich noch im Brunnenschacht befindet, heraufzieht[251]. Der Jüngling auf einem Schalenfragment in Wien hat soeben ein Gefäß aus dem Brunnen gezogen und auf den Rand gestellt[252]. Er hält mit einer Hand das Seil, mit der anderen Hand einen Kessel. Die junge Frau auf dem Innenbild einer Schale hält ein Gefäß über der Brunnenöffnung, wendet sich nach hinten und holt mit der anderen Hand das Seil, an dem sie es in den Schacht herablassen wird[253]. In ein ganz ähnliches Ambiente ist die Szene auf einem Schalenfragment aus Orvieto versetzt[254]: Eine Frau steht am Brunnen, wendet sich um und hält das Seil in der rechten, den daran bereits befestigten Kessel mit der anderen Hand. Sie wird den Behälter erst in den Brunnen lassen. Mit dem Rücken zum Betrachter steht ein nackter Jüngling und hat soeben ein Gefäß aus dem Brunnen gezogen, das er sogleich abstellen wird[255]. Er blickt nach links zu dem Gefährten, der seinen Körper mit einer Strigilis abschabt. Alle Beispiele verstehen sich im Kontext der häuslichen Tätigkeit oder des Reinigens, daher liegt die oben angeführte Deutung des Wasserschöpfers auf I 491 nahe[256].
Auf dem Westfries des Parthenon binden zwei Figuren ihr Schuhwerk: Sie stellen den Fuß auf einem Felsblock ab und beugen den Oberkörper etwas vor, um die Schuhbänder zu schnüren, die offenbar durch Malerei ergänzt waren. Das Grundmotiv ist gleich, die beiden Jünglinge auf dem Nordfries sind im Profil gezeigt, der Wasserschöpfende auf I 491 stellt den linken Fuß auf dem Brunnenrand ab und dreht den Körper zum Betrachter heraus. Zu diesem Bewegungsmotiv gehört auch der Krieger auf dem äußeren Südfries (I 525, Fig. 8), der den rechten Fuß auf einer Felsenerhöhung abstellt, um eine Beinschiene anzulegen.

Zusammenfassend ist festzustellen, dass der Fries mit Darstellung der Kalydonischen Eberjagd einer Ikonographie folgt, die vor allem in der Vasenmalerei über einen langen Zeitraum bekannt ist. Allerdings erfolgt auf dem Fries die Figurenanordnung anders als auf einer Vase. Die Jäger, die um den Eber kreisen, lassen sich auf dem Fries als Meleager, Theseus, Atalante und Peleus benennen. Viele Figuren, die diesen Mythos identifizierbar machen, sind also auch hier vorhanden. Eine Erweiterung der Teilnehmer an der Jagd erfolgt durch die Bergungsszenen im linken Bildfeld und die wasserschöpfende Figur am rechten Rand des Frieses, die beide nicht primär zur Ikonographie der Meleagerjagd gehören. Der entwerfende Bildhauer hat mit der Anordnung der Figuren auf dem Fries, den zusätzlich heraneilenden Jägern, der Bergungsszene und der Szene mit dem Schöpfbrunnen eine innovative Ikonographie geschaffen, zu der ihn vermutlich die vorgegebene Länge des Frieses veranlasst hat. Der Schöpfbrunnen weist auf die Reinigung nach der Jagd und findet sich im Kontext von Darstellungen von Athleten, die sich nach der körperlichen Ertüchtigung reinigen, wie das beispielsweise auf der schon erwähnten Schale des Onesimos in Rom zu sehen ist[257].

249 Childs – Demargne 1989, 80 f. Taf. 43, 1 (Kleiner Sockelfries, Ostseite, BM 882).

250 Hofkes-Brukker 1975, 74. Ein Verharren auf dem Kampffeld, bis die Kameradin der Tod ereilt hat, ergibt keinen Sinn. Zu dem Thema vgl. Kenner 1970, 44; Recke 2002, 58–60; s. auch Kap. IV.2.9. *Amazonomachie*, I 478.

251 Benndorf – Niemann 1889, 112 Abb. 115; Beazley 1963, 329 Nr. 129 (attisch rf. Schale des Onesimos, aus Tarquinia: Rom, Musei Capitolini, Inv. 26; 500–450 v. Chr.; Beazley Archive 203384). Auf einer schwarzfigurigen Hydria hebt eine Frau eine mit Wasser gefüllte Hydria auf. Sie stellt dabei den rechten Fuß auf den Beckenrand der Brunnenanlage und beugt sich zum Krug hinunter: CVA Paris, Musée du Louvre 11, III H.e 117 Taf. 147, 1. 2 (Fragment einer attisch sf. Hydria: Paris, Musée du Louvre, Inv. CP 10679; 525–475 v. Chr.).

252 CVA Wien, Universität 22 Taf. 10, 18 (attisch rf. Schalenfragment des Pan-Malers, aus Orvieto: Wien, Universität, Inv. 53 c1; 500–450 v. Chr.).

253 CVA Mailand, Museo Civico Archeologico 1 III 13 Taf. 1, 1–2 (attisch rf. Schale des Brygos-Malers: Mailand, Museo Civico Archeologico, Inv. 266; 500–450 v. Chr.).

254 CVA Wien, Universität 23 Taf. 11, 1 (attisch rf. Schale des Brygos-Malers, aus Orvieto: Wien, Universität, Inv. 502; 500–450 v. Chr.). Vgl. auch eine rf. Kylix des Brygos-Malers: CVA Florenz, Regio Museo Archeologico 3 III.I, 15 Taf. 102, 3 (aus Chiusi: Florenz, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 76103; 500–450 v. Chr.).

255 Beazley 1963, 322 Nr. 36 (attisch rf. Schale des Onesimos: Paris, Musée du Louvre, Inv. G 291; 500–450 v. Chr.).

256 Vgl. Benndorf – Niemann 1889, 113 f.

257 Beazley 1963, 329 Nr. 129 (attisch rf. Schale des Onesimos, aus Tarquinia: Rom, Musei Capitolini, Inv. 26; 500–450 v. Chr.; Beazley Archive 203384).

IV.2.7. DIE LANDUNGSSCHLACHT: ANGRIFF VOM MEER, I 445–I 459[1] (TAF. 67–87, 1; 200, 1–203, 1)

Westwand, links; obere und untere Friesreihe

Die Schlacht der Westseite erstreckt sich über 15 Platten und zwei Friesreihen, die nur zu Beginn übergreifend gearbeitet sind und vornehmlich rechtsläufige Kampfhandlungen zeigen. Die Besprechung der Platten erfolgt nach der ursprünglichen Anbringung an der westlichen Temenoswand, wobei die übereinander angeordneten Platten I 445 und I 446 gemeinsam besprochen werden.

I 445/I 446 (Taf. 67, 1–3)

Der Pilosträger Fig. 1 (Taf. 67, 1) ist ganz an den linken Plattenrand gerückt. Wie er sich mit dem Ellenbogen auf das Knie lehnt und den Kopf abstützt, erinnert er an den auf einem Felsen sitzenden und Amphiaraos beobachtenden Greis im Kampf der Sieben gegen Theben (I 524, Taf. 44, 2) und bei der Landungsschlacht an der Außenwand an den inmitten der sich rüstenden Krieger thronenden Greis (I 525b, Taf. 45, 2) oder an den ebenfalls auf einem Schiff zurückgebliebenen Krieger (I 529b, Taf. 48, 2), der sozusagen ein Pendant bildet. Es sind also vier ähnliche und zwei direkt vergleichbare (I 445 und I 529)[2] sitzende bzw. hockende Figurentypen im Kontext von Kampfdarstellungen auf den Friesen zu sehen. Wie diese Fig. 1 zu benennen ist und warum bzw. in welcher Funktion sie auf dem Schiff zurückbleibt, wird an anderer Stelle noch zu besprechen sein.
Der Salpinxbläser Fig. 2 (Taf. 67, 2) ist in Rückenansicht gezeigt, wie insgesamt noch 26 andere Figuren auf den Friesen (I 445, Fig. 3; I 453, Fig. 2; I 449, Fig. 5 und 6; I 451, Fig. 5 und 6; I 455 Fig. 3; I 456, Fig. 2; I 457, Fig. 3; I 458, Fig. 1; I 459, Fig. 2; I 470, Fig. 1; I 481, Fig. 6; I 488, Fig. 4–7; I 497, Fig. 1; I 520, Fig. 7; I 521, Fig. 8; I 522, Fig. 5; I 528, Fig. 4; I 548, Fig. 1; I 576, Fig. 3; I 554, Fig. 1; I 532, Fig. 1). Auf den Reliefs der Landungsschlacht sind insgesamt zwölf Figuren in Rückenansicht dargestellt.
Der Klang dieses Signalinstruments ist besonders laut und schrill und ruft Krieger zum Kampf, wie das hier und auch beim Kampf der Sieben gegen Theben (I 523, Fig. 3, Taf. 42, 3) der Fall ist[3]. Auf einem Felsgrab in Perni bei Limyra (Taf. 169, 7) hat der Bildhauer die Figur des Salpinxbläsers in den Kampffries miteinbezogen: Er ist in Vorderansicht gezeigt und streckt die Rechte mit dem Instrument zur Seite, die Linke ist in die Hüfte gestemmt[4]. Die Figur steht also genau umgekehrt zu jener auf der Platte I 445, nur ist das Spielbein zur rechten Seite gestellt und der rechte Arm mit der Salpinx zur Seite gestreckt. Auf I 445 sind Standbein und Salpinx-Arm kombiniert. Jedenfalls befindet sich der Salpinxbläser in beiden Fällen nicht in Schrittbewegung. Auf beiden lykischen Reliefs tragen die Bläser einen Pilos, einen Chiton und eine Chlamys.
Die Salpinx ist für Holpitenkämpfe weniger geeignet, wie P. Krentz herausgearbeitet hat[5]. Dennoch ist sie im Zusammenhang mit Hoplitenkämpfen auf dem Westfries des Heroons zu finden, und zwar als Kampfsignal für die aus den Schiffen schwärmenden Krieger, auf dem Südfries als Zeichen zum Rückzug oder als Aufmunterung im Kampf. Auf dem Grabmal bei Limyra ist der Salpinxbläser inmitten der Kämpfenden positioniert und es lässt sich kaum nachvollziehen, auf wessen Seite er steht, es sei denn, er ruft mit der Salpinx zur Verfolgung der geraubten Frau im rechten Bildfeld auf. Möglich wäre auch noch das Signal zum Rückzug für die Partei der Entführer[6]. Die inhomogene Komposition des Frieses in Limyra wurde in der Forschung bereits diskutiert. Die Verwendung einzelner Figurentypen von den Friesen des Heroons auf anderen Denkmälern in Lykien mag im Rückgriff auf gemeinsame ikonographische Traditionen begründet sein, es wäre aber auch durchaus möglich, dass Skizzen der Heroonfriese lokalen Bildhauern als Vorlagen dienten und diese somit aus diesem Repertoire an Figurentypen schöpfen konnten[7]. Beim Fries in Limyra stand offenbar das Thema im Vordergrund und weniger der einheitliche Entwurf.

1 Benndorf – Niemann 1889, 115–123; Praschniker 1933a, 9–15; Eichler 1950, 21 f. 59–61; Childs 1976, 281–316; Oberleitner 1994, 33–35.
2 Vgl. Benndorf – Niemann 1889, 117; Eichler 1950, 53.
3 DNP VIII (2000) 550 s. v. Musikinstrumente V. B. 3. Metallblasinstrumente, Salpinx (F. Zaminer); Fenzl 1986, bes. 35–37; Krentz 1991, 110–120 (mit zahlreichen Quellenangaben); Bundrick 2005, 42–46 mit Anm. 110; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 185 f. Vgl. auch Zschätzsch 2002, 17 f. mit Anm. 132, der jene Stellen antiker Autoren auflistet, die die Salpinx als Signalinstrument im Krieg überliefern. Zum Motiv vgl. Pirson 2008; Pirson 2014, 327 (Ko 4).
4 Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 229 f. 387 Kat. 30 Taf. 54, 2.
5 Krentz 1991, 111–120 analysiert die schriftlichen Quellen und kommt zu dem Schluss, dass die Salpinx in der Regel für die Kämpfenden weithin sichtbar und hörbar gewesen sein muss.
6 Zum Fries s. Borchhardt 1975b, 41 f.; Zahle 1979, 343 Kat. 66; Bruns-Özgan 1987, 170–177; Schweyer 1990, 367–386; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 229 f. 387 Kat. 30 Taf. 53–56 (Nekropole Ch V/18).
7 J. Borchhardt vermutet, der Meister der Trysa-Friese könnte auch den Fries des Grabmals in Limyra ausgearbeitet haben: Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 230.
8 Childs – Demargne 1989, 51 f. Taf. 16, 1 (BM 858).

Die Bewegung von Fig. 3 (Taf. 67, 2) ist in mehrerlei Hinsicht bemerkenswert: nicht nur, dass der Krieger in Rückenansicht zu sehen ist, er wendet den Kopf gegen die ausfallende Bewegung dem Angreifer zu und führt den Speer hinter den Rücken, d. h. er scheint den Speer mit der Spitze in die entgegengesetzte Richtung, also vom Angreifer weg zu halten. Aus dieser Position heraus könnte er in keinem Fall mit der Waffe zustoßen. Er zeichnet aber für die Wunde im Rücken der Fig. 2 auf der anschließenden Platte I 447 verantwortlich – vielleicht hat er die Waffe soeben aus dem Körper des Verwundeten gezogen und greift deshalb den Schaft der Speeres so nahe an der Spitze, die sich übrigens nicht mehr auf der Folgeplatte fortsetzt oder aber vom Schild der dortigen Fig. 1 verdeckt ist. Der Krieger ist nun vermutlich im Rückzug begriffen, zu dem der Salpinxbläser auffordert, wendet sich jedoch nochmals dem nachfolgenden Feind zu, der den verletzen Kameraden rächt. Die Figur erweckt nicht den Eindruck, sich in einem beginnenden Kampf zu befinden, die Gefallenen gehören wohl eher auf die Seite der von rechts angreifenden Partei.

I 447 (Taf. 68, 1–4)

Fig. 2 und Fig. 5 sind nahezu gegengleich positioniert und rahmen die Darstellung auf dieser Platte. Beide greifen mit der Hand an die Verwundung auf dem Rücken. Dieses Motiv kommt auf den Friesen noch einmal bei einem der Freier vor (I 483, Fig. 2, Taf. 55, 1). Auf dem Nereidenmonument in Xanthos kann ein Krieger, der frontal kniet und den rechten Arm über den Kopf zum Rücken führt[8], mit diesem Typus verbunden werden (BM 858, Taf. 175, 1). Sein Angreifer befindet sich rechts und schwingt die Waffe, vermutlich ein Schwert. Er schlägt wohl zum zweiten Mal zu, wenn man davon ausgeht, dass der Gegner bereits verwundet auf die Knie gesunken ist. Dieses Motiv ist in der Vasenmalerei mehrfach zu finden, etwa auf einem Kelchkrater in Ferrara[9], auf dem ein in Rückenansicht dargestellter Gigant auf die Knie gesunken ist und mit der rechten Hand die Stelle am Rücken berührt, die durch den Blitz des Zeus verletzt wurde. Die in die Knie gesunkene Amazone auf einer Lekythos kann das Eindringen der Speerspitze des Griechen in den Rücken nicht verhindern und fasst mit der linken Hand an die Wunde[10]. Sowohl die Kampfszenen des Ostfrieses als auch die Kentauromachie des Westfrieses zeigen den Typus des gestürzten bzw. auf die Knie gesunkenen Kämpfenden in unterschiedlichen Haltungen[11]. Ein ähnliches Bild bieten die auf die Knie gesunkenen Krieger in den Kampfszenen des Nordfrieses vom Siphnierschatzhaus in Delphi, des Ost- und Westfrieses vom Hephaisteion (Taf. 178, 1)[12] sowie des Südfrieses auf dem Niketempel (Taf. 108, 3)[13]. Das Grundmotiv gehört zum festen Typenrepertoire bei Kampfdarstellungen und wird von den Bildhauern variantenreich gestaltet.
Das mittlere Kämpferpaar, ein junger Krieger und ein älterer (Fig. 3 und 4), stürmt in nahezu gegengleicher Haltung – beide wenden den Oberkörper dem Betrachter zu – aufeinander los. Die Krieger haben noch keinen Körperkontakt, sondern befinden sich in angemessenem Abstand voneinander, ähnlich den paarweise Angreifenden auf I 449 (Taf. 70, 1; 71, 1. 2). Die Amazone und der Grieche auf I 480 (Taf. 116, 1) entsprechen dem Typus dieses Kämpferpaares, sind jedoch schon etwas näher aneinandergerückt. Bei diesen Beispielen steht der noch unentschiedene Ausgang des Kampfes im Vordergrund[14].

I 448 (Taf. 69, 1. 2)

Der Krieger im Muskelpanzer auf der Quadriga (Fig. 1; Taf. 69, 2) ist nicht im Apobatenschema auf- bzw. abspringend und in voller Konzentration auf diesen Ablauf gezeigt, sondern soeben aufgestiegen. Er wendet sich jedoch zu dem zu Boden gegangenen Krieger I 447, Fig. 4 um, dem er seine Waffe in den Rücken gerammt haben könnte, die aber nicht sichtbar ist. Eine Ergänzung der Waffe durch Malerei wäre denkbar, Hinweise haben sich jedoch nicht erhalten. Auf jeden Fall wäre die Stoßkraft aus die-

9 Muth 2008, 321 f. Abb. 222 (attisch rf. Kelchkrater in der Art des Peleus-Malers: Ferrara, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 2892 [T 300]; um 440–430 v. Chr.).
10 Muth 2008, 408–411 Abb. 291 B (attische Lekythos des Eretria-Malers: New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 31.11.13; um 420 v. Chr.).
11 Reber 1998, 31–48 Abb. 1 (Westfries); Abb. 2 (Ostfries); s. auch Dörig 1985, Abb. 87–89; 94–97; Ellinghaus 1997, 183 f.
12 Felten 1984, Taf. 44, 4 (Siphnierschatzhaus); 58–60 Taf. 45, 2 (Hephaisteion).
13 Harrison 1997, Abb. 10 (Südfries, Block f).
14 Ellinghaus 1997, 183 (Schema 1a); zu den Kampfschemata der Figuren des Westfrieses vgl. auch Pirson 2008; Pirson 2014, 230 f.

ser Position heraus gering. Die ausholende Bewegung bleibt prinzipiell unverständlich, denn der Gegner wurde bereits verwundet. Vergleichbare speerführende Bewegungen anderer Krieger auf den Friesen machen hier das Fehlen des Speerschaftes im Relief deutlich. So lassen sich beim Krieger I 451, Fig. 2 (Taf. 73, 1) die Finger, die den Schaft umklammern, deutlich erkennen, ebenso ist der Schaft des Speeres im Relief sichtbar. Ähnlich führt die Amazone I 469, Fig. 5 (Taf. 103, 1) oder die Amazone I 471, Fig. 3 (Taf. 104, 1) den Speer, dessen Schaft sich auf dem Oberarm als erhabener Grat absetzt. Anders hält der Gepanzerte I 473, Fig. 4 (Taf. 106, 1) den Speer, nämlich indem er den Handrücken, der auf der Kalotte liegt, nach unten gedreht hat. Die Finger sind nicht mehr erkennbar. Auch bei anderen Figuren bleibt der speerführende Arm trotz Verwitterung deutlich nachvollziehbar[15]. Bei dem Krieger Fig. 1 hat es den Anschein, dass er mit dem Gespann die Flucht von dem Schlachtfeld ergreift, da die Pferde in davonstürmender Bewegung nach rechts gezeigt sind und der Wagenlenker mit dem Manövrieren beschäftigt ist.

Auf Steindenkmälern findet sich die Darstellung eines Gespanns im Kontext einer Schlacht eher selten. Auf dem Ost- und Nordfries des Siphnierschatzhauses in Delphi sind mehrere Gespanne im Rahmen von Kampfhandlungen im Beisein von Göttern oder Heroen dargestellt[16]. In der Vasenmalerei sind die Krieger und Wagenlenker auf den Gespannen direkt in die Kampfhandlungen verwickelt, so etwa bei Bildern des Kampfes um Troja auf dem Schulterbild einer Hydria in Basel, auf der Neoptolemos den Wagenlenker des Euryplos von hinten mit dem Speer tötet[17]. Auf einer Hydria in Boston versucht der Wagenlenker seine Quadriga durch das Kampfgewühl zu manövrieren, der dazugehörige Krieger lässt sich nicht mehr bestimmen. Er ist entweder gefallen oder in dem sich umwendenden Hopliten direkt vor den Pferden zu sehen, der gemeinsam mit einem Gefährten einen in die Knie gegangenen Krieger mit dem Speer attackiert[18]. Auf einem Dinos in New Castle rast ein scheinbar an den Kämpfen unbeteiligter Hoplit auf der Biga durch das Kampfgewühl, die Hopliten in unmittelbarer Nähe kämpfen auf Distanz[19]. Vermutlich wird der Wagenlenker von den beiden Speerwerfern hinter und vor dem Gespann attackiert. Welche Funktion der Wagenfahrer hat, lässt sich aus dem Kontext nicht eindeutig nachvollziehen. Da er unter allen Kriegern der einzige im Wagen ist, entflieht er entweder dem Schlachtfeld, oder wahrscheinlicher sprengt er als Befehlshaber auf dem Wagen. Vergleichbar wäre etwa der fliehende Perserkönig Dareios, der auf dem Alexandermosaik auf der Quadriga mitten durch das Schlachtfeld sprengt[20]. Auf Denkmälern in Lykien kann der wagenbesteigende bärtige Krieger auf dem Cellafries des Heroons von Limyra angeführt werden, in dem J. Borchhardt den Dynasten Perikle vermutet[21].

I 449, mit Tropaion (Taf. 70, 1. 2; 71, 1. 2)

Die Platte I 449 zeigt drei Figurenpaare, von denen das erste in eine Kampfhandlung verwickelt ist, die beiden anderen jeweils paarweise in paralleler Schrittsetzung mit dem linken Bein voran gegeneinander ausfallen.

Der Gepanzerte Fig. 2 des ersten Kämpferpaares schwingt die Waffe vor dem Kopf bzw. der Stirn, die gleiche Ausholbewegung führt ein Krieger gegen einen gestürzten Gegner auf I 451, Fig. 10/11 (Taf. 73, 1) aus. Auf den Friesen findet sich dieser Typus noch auf der äußeren Südseite: I 521, Fig. 9 (Taf. 43, 2) und I 519 Fig. 4 (Taf. 35, 1). In gleicher Weise holt eine Amazone auf einem Volutenkrater in New York mit der Axt aus oder geht ein Lapithe auf einer Hydria in Leiden gegen einen niedergesunkenen Kentauren los[22]. Auf dem Südfries, Block g, des Niketempels entspricht das linke Kämpferpaar genau dem Typus von Fig. 1 und 2, nur Bewaffnung und Rüstung differieren[23]. Diese Ähnlichkeit lässt auf ein gemeinsames Vorbild oder auf eine direkte Vorbildwirkung dieses Frieses auf die Entwürfe der Landungsschlacht schließen.

15 So etwa bei I 454, Fig. 4; I 474, Fig. 2; I 475, Fig. 3.
16 Knell 1990, 24–38; Brinkmann 1994, Beilage 1. 2.
17 Muth 2008, 107 f. Abb. 63 A (attisch sf. Hydria des Antimenes-Malers: Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, Inv. BS 498; um 530–510 v. Chr.).
18 Muth 2008, 187 f. Abb. 106 (attisch sf. Hydria aus dem Umfeld des Lysippides-Malers: Boston, Museum of Fine Arts, Inv. 01.8058; um 530–510 v. Chr.).
19 Muth 2008, 219 Abb. 140 (attisch rf. Dinos des Altamura-Malers: New Castle upon Tyne, King's College, Inv. 52; um 470–460 v. Chr.).
20 Andreae 2003, 63–77, bes. 68, mit Abb.
21 Borchhardt 1976, 55. 68–70 (zum „Wagenbesteigenden Herrscher") Taf. 23, 4; s. auch Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 114 f. mit dem Hinweis auf Diod. 18, 26 f., der ein Tafelbild auf dem Leichenwagen Alexander des Großen beschreibt, der diesen – in ungriechischer Weise – auf einem Wagen thronend darstellt.
22 Muth 2008, 382 f. Abb. 271 (attisch rf. Dinos der Polygnot-Gruppe: London, British Museum, Inv. 1899.7-21.5; um 450 v. Chr.); 468–471 Abb. 345 (attisch rf. Hydria des Kleophrades-Malers: Leiden, Rijksmuseum van Oudheden, Inv. PD 83; um 500–480 v. Chr.).
23 Harrison 1997, 116 f. Abb. 13.
24 Brommer 1967, 80–82 Taf. 174. 175. 177.
25 s. dazu und zum ähnlichen Motiv auf dem Westfries des Hephaisteions die Ausführungen bei Brommer 1967, 82.

Der unterlegen gezeigte Krieger Fig. 1 wird sich dem Angreifer gegenüber nicht durchsetzen. Er hat in dieser Situation viele typologische Entsprechungen, die allerdings wiederum variieren, also die Bewegung und Haltung nicht exakt wiederholen. Der Lapithe auf der Metope Süd 4 des Parthenon weicht in ähnlicher Weise vor dem Angriff des Kentauren zurück und stützt sich mit der Rechten auf dem Boden ab, hatte aber das rechte Bein ursprünglich ausgestreckt[24]. Auffallend ist der parallel zum Reliefgrund gehaltene Schild, der somit jeder Schutzfunktion entbehrt, anders als bei seinem Gegner Fig. 1, der Kopf und Körper mit dem schräg nach oben gehaltenen Schild deckt[25]. Auf dem Bassai-Fries befinden sich insgesamt fünf Figuren in einer ähnlichen Lage, zu Boden gestürzt und von einem Gegner attackiert. Mit dem Paar Fig. 1/2 können am ehesten die rechten Kämpferpaare BM 536 und BM 538 (Taf. 177, 5. 7) verglichen werden, wo die stehende Angreiferin jeweils im Ausfall- oder Rückfallschritt die Waffe schwingt, während das Opfer kniet und sich vor dem Angriff zu schützen versucht[26]. Auf gleiche Weise bemüht sich Fig. 1 der Platte BM 853 (Taf. 175, 3) des Nereidenmonuments, dem Axthieb des Angreifers zu entgehen[27], sie hält den Schild allerdings etwas tiefer als I 449, Fig. 1, steht also I 451, Fig. 1 (Taf. 73, 2) im Typus fast noch näher, obwohl der Krieger hier das linke Bein weiter vorstreckt und sein rechtes Bein, auf dem er kniet, nach außen dreht, wodurch nur das Knie zu sehen ist. Der waffenschwingende Krieger auf dem Relief des Tebursseli-Grabes in Limyra (Taf. 169, 4) entspricht in seiner Bewegung fast exakt Fig. 2, hält aber den kleinen Rundschild senkrecht am Körper, sodass die Schildaußenseite in voller Rundung zum Betrachter gerichtet ist, und holt außerdem mit dem Arm etwas über dem Kopf aus[28].

Auf Vasenbildern kommen zahlreiche Figuren in ähnlichem Typus vor, von denen nur einige wenige beispielhaft angeführt seien. Das Kämpferpaar auf der Außenseite einer Schale in Boston[29] entspricht den Fig. 1 und 2, kämpft jedoch in größerem Abstand: Der Hoplit links befindet sich in unterlegener Position, der Kampf ist jedoch noch nicht entschieden, denn er setzt sich mit seinem Schwert zur Wehr. Der Angreifer holt vor dem Kopf mit dem Schwert aus, fällt nach links aus und hält den Schild seitlich an der linken Schulter, womit er ziemlich genau dem Typus der Fig. 2 entspricht. Das Außenbild einer Basler Schale[30] aus dem ausgehenden 6. Jh. v. Chr. zeigt einen gestürzten Hopliten in ähnlicher Abwehrhaltung wie Fig. 1.

Die Kämpferpaare Fig. 3/4 (Taf. 71, 1) und Fig. 5/6 (Taf. 71, 2) tragen einen knielangen gegürteten Chiton, sind mit Rundschild und Schwert bewaffnet und unterscheiden sich durch die Helmform. Die von links angreifenden Krieger tragen einen korinthischen, die von rechts attackierenden einen attischen Helm. Die beiden Figurenpaare sind auf diesem Fries nicht wiederholt, sehr wohl aber plattenübergreifend auf dem Fries der Landungsschlacht der Südseite (I 526, Fig. 6/7, Taf. 46, 2; und I 527, Fig. 1/2, Taf. 45, 3). Parallel attackieren auch Odysseus und Telemachos (I 482, Fig. 1/2, Taf. 53, 1. 2) sowie die Jäger der Kalydonischen Eberjagd (I 489, Fig. 1/2, Taf. 64, 1). Phalanx-ähnlich marschieren ferner die Angreifer gegen die Stadtmauer auf den unteren Platten des Frieses mit der Stadtbelagerung (I 463 und I 467, Taf. 96, 1; 101, 1).

Neben- bzw. hintereinander ausfallende oder angreifende Krieger sind auf dem Relief des Tebursseli-Grabes in Limyra (Taf. 169, 4)[31] und auf dem Deckel des Sarkophages in Telmessos (Taf. 172, 3. 4)[32] zu sehen, mit dem Unterschied, dass sie nicht auf ebensolche Angreifer losstürmen. Der Figurentypus ist zwar jeweils ähnlich, jedoch sind auf dem Sarkophagdeckel auf jeder Seite vier Krieger im gleichen Schema hintereinandergesetzt und auf dem Tebursseli-Grab fehlt dem Kriegerpaar der unmittelbare Gegner – die Figuren sind in „spiegelsymmetrischen Kriegerphalangen" angeordnet, wie Chr. Bruns-Özgan anmerkt[33]. Solche Phalangen finden sich beispielsweise auf dem Kleinen Sockelfries am Nereidenmonument in Xanthos[34]. Auf dessen Südseite stürmen zwei Paare nahezu „spiegelsymmetrisch" gegeneinander, das rechte Paar in Rückenansicht, Gesicht und

26 Hofkes-Brukker 1975, 70–72 (BM 536); 85 f. (BM 538).
27 Childs – Demargne 1989, 64 f. Taf. 29, 1.
28 Borchhardt u. a. 1988, 110 Abb. 24: Die Haltung der beiden Krieger entspricht „leicht variiert" jener der Fig. 9 und 10 auf der Platte I 451, wie J. Borchhardt anführt, allerdings liegt in Limyra kein Schildraub vor.
29 Muth 2008, 219 Abb. 141 (attisch rf. Schale in der Art des Sotades-Malers: Boston, Museum of Fine Arts, Inv. 01.8089; um 460 v. Chr.).
30 Muth 2008, 203 Abb. 124 (attisch rf. Schale des Euergides-Malers: Basel, Kunsthandel; um 510–500 v. Chr.).
31 Borchhardt u. a. 1988, 98–119 Abb. 18 a–c; 22; Bruns-Özgan 1987, 177–182. 266 Kat. F 12 Taf. 33, 1; 34, 4.
32 Bruns-Özgan 1987, 187–190. 281 Kat. S 15 Taf. 33, 2; Borchhardt u. a. 1988, 116–118 Abb. 29.
33 Bruns-Özgan 1987, 188; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 88–92. 238 f. 381–383 Kat. 9 Taf. 26, 1.
34 Childs – Demargne 1989, BM 882 Taf. 43, 1; BM 868L Taf. 46, 1; BM 875 Taf. 54, 1; BM 871L Taf. 55, 1.

Oberkörper vom vorgehaltenen Schild fast gänzlich verdeckt und mit einem Stein in der Rechten zum Wurf ausholend. Die Kämpferpaare unterscheiden sich anhand des Panzer- und Helmtyps: Die linken Krieger tragen einen Panzer mit Pteryges (die hintere Figur ist verdeckt, daher kann die gleiche Panzerung nur vermutet werden) und einen attischen Helm, das rechte Paar hat einen Pilos bzw. einen korinthischen Helm sowie einen Leinenpanzer. Die Rundschilde des linken Paares weisen einen um die Hälfte größeren Durchmesser als die des rechten Paares auf.

In der Vasenmalerei sind parallel agierende Angriffspaare relativ selten. So zeigt etwa ein Volutenkrater in New York zwei Amazonen, die gestaffelt angeordnet ihre Äxte gegen einen Griechen schwingen, oder ein Volutenkrater in Arrezzo zwei gerüstete Amazonen, die beinahe deckungsgleich agieren und mit den Speeren gegen den Angreifer Herakles ausholen[35].

Ch. Ellinghaus hat für die Figurenschemata bei Kampfszenen auf archaischen und frühklassischen Vasenbildern eine Einteilung vorgenommen, die auf dem Stadium der Kampfhandlung basiert[36]. Die Paare Fig. 3/4 und Fig. 5/6 können demnach dem Zweifigurenschema (Schema 1a) zugeordnet werden, das durch einen noch unentschiedenen Ausgang des Kampfes charakterisiert wird. Unmittelbar im Zusammenhang damit steht die Distanz der Kämpfenden. Genau dieses Schema zeigen die Kämpferpaare Aeneas/Memnnon gegen Achill/Aiax auf dem Ostfries des Siphnierschatzhauses in Delphi[37].

Tropaion (Taf. 72, 1)

Das Tropaion ist plattenübergreifend an die Seitenränder von I 449 und I 450 gesetzt, wobei die Fuge genau durch dessen Mitte verläuft. Der Helm ist nach rechts gerichtet und zeigt den Typus des attischen Helmes mit Stirnschirm und den charakteristischen, weit vorgezogenen Wangenklappen[38]. Dieser Helm wird häufig in nicht-mythologischen Szenen dargestellt, verliert jedoch gegen Ende des 5. Jhs. v. Chr. an Bedeutung, wie sich anhand der Denkmäler nachweisen lässt[39]. Th. Schäfer schließt die Verwendung dieses Helmtyps im frühen 4. Jh. v. Chr. nicht aus, betont aber dessen weitgehendes Fehlen auf Denkmälern dieser Zeit[40]. Unter den Helmen der kämpfenden Figuren findet sich jener mit Stirnschirm vermutlich nur bei dem Angreifer I 472, Fig. 2 (Taf. 105, 2). Auf dem Bassai-Fries ist der Helm mit Stirnschirm einmal dargestellt[41].

Die Darstellung des Tropaions auf dem Westfries des Heroons ist die früheste von allen bekannten Denkmälern in Lykien. Der Umstand, dass für dieses Motiv keine ikonographische Tradition in Lykien oder im Orient nachweisbar ist, verweist auf eine Übernahme aus dem griechischen Mutterland. Diese wird am ehesten über griechische Bildhauer, die in Lykien tätig waren, oder über lykische Bildhauer, die vermutlich in Griechenland gelernt haben, erfolgt sein, die vielleicht den Niketempel vor Augen hatten, auf dessen Westfries ebenfalls ein Tropaion mitten im Kampfgewühl zu sehen ist, das nach rechts ausgerichtet ist[42]. Nicht allein aufgrund der historischen Situation im 5. Jh. v. Chr. wird man von einem regen Austausch zwischen Griechenland und Lykien auf unterschiedlichen Ebenen rechnen können[43].

T. Hölscher weist im Zusammenhang mit der Darstellung auf dem Westfries des Niketempels darauf hin, dass Tropaia in Schlachtszenen im Allgemeinen einen historischen Bezug nahelegen. Er führt auch die Tropaia auf der Nikebalustrade an, die auf Siege der Athener verweisen[44], und betont, dass der Tempel der Athen-Nike „…offenbar der erste Sakralbau [war], der mit politischen Themen der unmittelbaren Vergangenheit geschmückt wurde“[45]. Zu Recht hebt Hölscher eine Fortsetzung der aktuellen Thematik, die am Parthenon bereits anklingt, in den Kampffriesen des Niketempels hervor. Im Vordergrund stehen nicht mythische Kämpfe, sondern der Einsatz der Athener und Griechen in historisch entscheidenden Schlachten. B. Rabe lehnt hingegen den Zusam-

35 Muth 2008, 358–361 Abb. 250 (attisch rf. Volutenkrater des Euphronios: Arrezzo, Museo Nazionale Archeologico, Inv. 1465; um 510 v. Chr.); 382 f. Abb. 271 (attisch rf. Volutenkrater des Malers der Zottigen Silene: New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 07.286.84; um 460–450 v. Chr.).

36 Ellinghaus 1997, 183 mit Abb. S. 305. 314; Pirson 2014, 275–333, unterteilt die Motive der Krieger noch detaillierter, bezieht aber mythologische Kampfbilder nicht in die Studie mit ein (ebenda, 37).

37 Knell 1990, 28–31 Abb. 43; Brinkmann 1994, 148–153 Beilage 1.

38 Dintsis 1986, 105–112; zum Heroon vgl. 111 f.; Egg – Waurick 1990, 21 Nr. 14. 2 Abb. 15, 1 (attischer Bronzehelm: Berlin, Antikensammlung; 2. Hälfte 5. Jh. v. Chr.); Schäfer 1997b, 83–89. Rabe 2008, 175 Kat. 20 erkennt einen korinthischen Helm. Der dafür typische vorgezogene Nasenschutz ist nicht vorhanden und der Wangenschutz ist eindeutig abgesetzt und daher aufklappbar. Das Relief ist an dieser Stelle nicht nur von der Fuge durchtrennt, sondern auch witterungsbedingt nicht klar erkennbar.

39 Schäfer 1997b, 87 f. mit Anm 68. Zum Tropaion allgemein s. Woelcke 1911, 127–135; Janssen 1957; Picard 1957; Rabe 2008, mit weiterer Literatur.

40 Schäfer 1997b, 88 f.

41 Hofkes-Brukker 1975, 63 f. BM 521.

42 Felten 1984, 128 f. erkennt in dem Westfries des Niketempels einen allgemeinen Kampf um Troja und deutet das Tropaion „…als die beiläufige Bezeichnung eines lange umkämpften Feldes“.

43 Dass diese Region im Süden Kleinasiens nicht unbekannt war, wird schon aus dem Schiffsverkehr und aus der Mitgliedschaft am attisch-delischen Seebund klar.

44 Hölscher 1973, 91–98, bes. 92 f.; vgl. auch Hölscher 2000a, 100; Palagia 2005, 188 f.

45 Hölscher 2000a, 100.

menhang zwischen dem Tropaion in Schlachtbildern und einem historischen Ereignis weitgehend ab[46]. Den Kampffriesen vom Niketempel der Akropolis wird in der Forschung allerdings ein historischer Bezug zugeschrieben, wie etwa die Kämpfe zwischen Griechen und Persern deutlich machen, selbst wenn keine bestimmte Schlacht erkennbar ist[47].

Auf dem Westfries des Heroons könnte das Tropaion sich durchaus auf eine historische Schlacht gegen eine vom Meer her angreifende Partei beziehen (s. Kap. V. *Interpretation*). Lokale Auseinandersetzungen gegen Angreifer, die den Seeweg nahmen, um einen Zug durch das unwegsame Gebiet in Lykien zu vermeiden, wären zweifellos möglich, lassen sich aber nicht nachweisen. Das Tropaion könnte zwar auch einer Vorlage entnommen sein und überhaupt keinen Bezug zu einem historischen Ereignis aufweisen, es stellt sich allerdings die Frage, ob eine solche Zufälligkeit für den Entwurf des Westfrieses ausschlaggebend war. B. Rabe legt sich in der Deutung der Schlachtdarstellung auf dem Westfries nicht fest, vermutet jedoch einen Bezug zum Sieg eines lokalen Dynasten[48]. Die Ausrichtung des Tropaions nach rechts weist auf die siegreiche Partei.

Auf ein historisches Ereignis bezieht sich die Darstellung auf dem Deckel eines Sarkophags in Islamlar (Taf. 173, 2)[49]. Der nach rechts auf einem Waffenhaufen Sitzende streckt seinen Arm zum Tropaion hin aus, vielleicht um weitere Beutewaffen zu befestigen. Jedenfalls könnte der böotische Helm am Boden neben seinen Beinen dafür sprechen. Das Tropaion ist im Verhältnis zu der sitzenden Figur zu klein. Diese dürfte in der richtigen Proportion, die auch der aller anderen Figuren entspricht, gerade bis zum unteren Rand der Pteryges des Panzers auf dem Tropaion reichen. Der böotische Helm, in diesem Kontext sicherlich als Beutestück eines griechischen Gegners zu deuten, ist übrigens für den Panzer auf dem Tropaion ebenfalls zu groß[50]. Eine Bedeutungsperspektive sei hier nur insofern angenommen, als der siegreiche Krieger hervorgehoben sein könnte. Dazu kommt aber auch, dass die Reliefhöhe nur dann ausgefüllt war, wenn die Figur entsprechen groß dargestellt wurde. Es ist durchaus möglich, dass die sitzende Figur und der Reiter dieselbe Person meinen, nämlich den Sieger in diesem Kampf. J. Borchhardt erkennt in dem Reiter den Geehrten, der in der Inschrift auf den Schmalseiten „als Jäger sowohl zu Fuß, als auch zu Pferd gerühmt wird“[51]. Auf einer Lekythos in London[52] befestigt Nike einen Helm an einem Tropaion, links davon sitzt ein nackter Krieger, der sitzend gleich groß wie Nike, stehend aber wesentlich größer als diese ist. Eine Deutung des Kriegers als Gottheit würde nahe liegen. Eine Pelike in New York[53] zeigt die Göttin Athena sitzend neben der ein Tropaion bekränzenden Nike. Die sitzende Athena ist hier ohne Helm kleiner als die stehende Siegesgöttin. Einen eindeutigen Hinweis für die Bedeutungsperspektive in Bezug auf eine Gottheit gibt es anhand dieser Beispiele also nicht.

Das Tropaion kennzeichnet eine Kämpferpartei als die siegreiche; um welche der beiden es sich dabei handelt, lässt sich jedoch mit ikonographischen Untersuchungen nicht präzisieren und kann nur aus dem Gesamtkontext der Landungsschlacht und der Stadtbelagerung erschlossen werden (s. o. und Kap. V. *Interpretation*). Die Beutestücke am Tropaion könnten einen Hinweis geben, jedoch nur wenn es gelingt, die einzelnen Kampfparteien herauszufiltern. Der Helm ist kein korinthischer, dieser wird nämlich ausschließlich von den nach rechts stürmenden, also von den Schiffen herkommenden Kriegern getragen. Alle anderen Helmtypen lassen keine Trennung der Kämpfenden in unterschiedliche Lager zu. Krieger mit attischen Helmen kämpfen auch gegeneinander und der Pilos wird ebenso von Kriegern beider Parteien getragen. Der Panzer auf dem Tropaion entspricht dem Typus des glockenförmigen Leinenpanzers (s. u.), den auf diesem Fries zehn Krieger tragen, welche sowohl mit dem korinthischen als auch mit dem attischen Helm oder dem Pilos geschützt sind. Die Rüstungen können also ebenfalls nicht oder nur bedingt als Hinweis für die Siegerpartei herangezogen werden.

46 Rabe 2008, 60–63 erläutert dies anhand der Schlachtfriese auf dem Niketempel; s. auch Landskron 2012b.

47 Vgl. die Ausführungen bei Rabe 2008, 61 f.

48 Rabe 2008, 78 f.

49 Zahle 1979, 308 f. 345 Kat. 69 Abb. 68; Bruns-Özgan 1987, 288 Kat. V 2; Borchhardt 1996/1997, 5 f. Abb. 9; Borchhardt 2000b, 13 f. Abb. 14. 15; Rabe 2008, 79 f.; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 282.

50 Zum böotischen Helm, der generell als Helm der Kavallerie zugeordnet wird und häufig ab 440 v. Chr. auf Denkmälern zu finden ist, vgl. Schäfer 1997b, 127–145, bes. 135 f. 139 f.; zu den Helmtypen auf den Friesen des Heroons s. u. Kap. IV.3.1.2. *Schutzwaffen*.

51 Borchhardt 2000, 14. Der Sitzende und das Tropaion befinden sich auf einer Standleiste, ebenso die Hinterbeine des Pferdes der davonsprengenden Figur. Eine enge inhaltliche Verbindung der Figuren liegt also nahe, sodass es sich um eine Person handeln könnte, die ihre Überlegenheit im Kampf zeigt und auf dem Tropaion die Waffen der Feinde präsentiert. Vgl. auch Rabe 2008, 79 f., die in dem Sitzenden Ares, einen Heros oder auch den Verstorbenen dargestellt sieht. In Ermangelung vergleichbarer Darstellungen ist die Deutung als Ares oder Heros unwahrscheinlich.

52 Rabe 2008, 54. 169 Kat. 2 Taf. 14, 1–2 (attisch rf. Lekythos aus Athen: London, British Museum, Inv. E 700; Anfang 4. Jh. v. Chr.).

53 Rabe 2008, 55. 171 Kat. 10 Taf. 16 (attisch rf. Oinochoe: New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. GR 1216 875.2.13); Mitte 4. Jh. v. Chr.).

I 450 (Taf. 72, 1. 2)

Auf der anschließenden Platte I 450 sind zwei Kriegerpaare platziert. Bei dem linken Paar ist der Sieger erkennbar, bei dem rechten Paar steht der Ausgang des Kampfes wiederum nicht fest (vgl. I 447, Fig. 3 und 4, Taf. 68, 1; I 449, Fig. 3/4 und 5/6, Taf. 71, 1. 2). Das Motiv des von vorne oder von hinten angreifenden Kriegers, der den Gegner bereits niedergezwungen hat, den Kopf niederdrückt und ihm den Todesstoß in den Hals oder in die Brust versetzt, zieht sich durch sämtliche Kampfdarstellungen auf den unterschiedlichsten Denkmälern. Auf den Friesen der Landungsschlacht kommt dieser Typus noch einmal bei I 453, Fig. 3/4 (Taf. 77, 1. 2) vor und das gleiche Schicksal ereilt vermutlich den Bogenschützen I 454, Fig. 5 (Taf. 78, 4)[54]. Mit derselben Brutalität schlachten die Griechen auf der äußeren Südseite zwei ihrer Gegnerinnen ab (I 516, Fig. 2/3, Taf. 72, 2; I 517, Fig. 3/4, Taf. 29, 1; 30, 1; 31, 1). Den umgekehrten Fall, nämlich die Tötung eines Griechen durch eine Amazone mit einem Stich in den Hals oder in die Brust, der meist von hinten erfolgt, zeigt beispielsweise ein Krater des Pan-Malers oder ein Dinos der Polygnot-Gruppe, wohingegen auf einem Volutenkrater des Malers der Zottigen Silene und einer Schale des Penthesileia-Malers wiederum die Amazone Opfer der Attacke wird[55]. Bei diesem Motiv steht eindeutig die Wehrlosigkeit und Aussichtslosigkeit des Gegners bzw. Opfers im Vordergrund, die durch das zusätzliche Festhalten am Kopf noch unterstrichen wird[56]. Dieses Motiv findet sich bereits auf Vasenbildern des 6. Jhs. v. Chr. in etwas abgeschwächter Form, indem der Angreifer den Gestürzten am Helmbusch oder an der Schulter packt und mit dem Schwert ausholt[57]. Der Moment des Eindringens der Schwertklinge in den Körper des Gegners – einer Amazone oder eines Griechen – ist auf zahlreichen Vasenbildern drastisch geschildert, wodurch die rohe Gewalt der Szene hervorgehoben wird[58]. Die Darstellung hier unterscheidet sich von den anderen der Landungsschlacht in der Bewegung des Angreifers, der nicht nur den Kopf des Gegners niederdrückt, sondern zusätzlich sein rechtes Knie gegen dessen Rücken stemmt. Genauso verhält sich ein Grieche auf einer Lekythos in New York, der einer Amazone das Knie des angewinkelten Beines gegen den Rücken stößt, ihren Kopf zurückreißt und mit dem Schwert zustößt[59]. Auf dem oben erwähnten Dinos in London tritt die Amazone auf den bereits von einem Pfeil durchbohrten Oberschenkel des Griechen, reißt dessen Kopf am Haar zurück und sticht ihm das Schwert in den Hals. Ein ähnliches Motiv ist auf der Metope Süd 3 des Parthenon zu sehen[60]: Diesmal stützt sich der Lapithe mit dem Knie auf der Kruppe des Kentauren ab und packt ihn mit einer Hand am Bart oder Haar, mit der anderen holt er zum Schlag aus. In diesem Fall sind beide Figuren stehend dargestellt. Der gleiche Typus des Hinschlachtens begegnet bei den Bildern der Tötung des Orpheus durch die Thrakerinnen[61]. Dem bereits durchbohrten Körper des Sängers wird endgültig der Todesstoß versetzt, indem eine Thrakerin von hinten an das Opfer herantritt, dessen Kopf niederdrückt und das Schwert in den Hals bohrt.

Die beiden Krieger rechts dahinter (I 450, Fig. 3/4, Taf. 72, 1) nehmen die gleiche Kampfhaltung ein wie I 447, Fig. 3/4 (Taf. 68, 1), nur der waffenführende Arm divergiert bei der Fig. 4.

I 451 (Taf. 73, 1. 2; 74, 1; 75, 1. 2)

Durchaus vergleichbar mit I 449, Fig. 1/2 (Taf. 70, 2) ist das Kämpferpaar Fig. 1 und 2 dieser Platte (Taf. 73, 1. 2). Der Angreifer ist rückfallend und im Moment des Zustoßens mit dem Speer gezeigt. Fig. 1 weicht nicht zurück wie auf der Platte I 449, hält aber den Schild ebenfalls abwehrend entgegen. Der Typus dieses Kämpferpaares gehört zu einem in vielen Variationen dargestellten Motiv (s. I 449, Fig. 1 und 2).

Die zweite Figurengruppe, Fig. 3–5 (Taf. 74, 1), zeigt eine selten dargestellte Kampfsituation: Der Angreifer attackiert zwei zu Boden gegangene Gegner gleichzeitig. In diesem

54 Vgl. auch die sog. Haarreißszene auf dem Grabrelief in Limyra und die Vorbilder (Borchhardt u. a. 1985, 67–75 Abb. 14. 15), ein Motiv, das als Vorstufe zu den oben beschriebenen Motiven bezeichnet werden kann. Dazu s. auch Bruns-Özgan 1987, 150–156; 265 Kat. F 9 Taf. 29, 1.

55 Muth 2008, 375–412; 375–377 Abb. 267 A (attisch rf. Kolonettenkrater des Pan-Malers: Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, Inv. BS 1453; um 470 v. Chr.); 383 f. Abb. 271 (attisch rf. Dinos der Polygnot-Gruppe: London, British Museum, Inv. 1899.7-21.5; um 450 v. Chr.); 382 f. Abb. 271 (attisch rf. Volutenkrater des Malers der Zottigen Silene: New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 07.286.84; 460–450 v. Chr.); 391 f. Abb. 275 (attisch rf. Schale des Penthesileia-Malers: München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. 2688 [J 370]; um 460 v. Chr.) und mit zahlreichen weiteren Beispielen.

56 Vgl. auch die Tötung des Minotauros durch Theseus auf dem Innenbild einer Schale in Florenz: Muth 2008, 3–5 Abb. 3 (attisch rf. Schale des Dokimasia-Malers: Florenz, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 70800; 480–470 v. Chr.).

57 Muth 2008, 147 f. mit Anm. 10 Abb. 76 (attisch sf. Exaleiptron des C-Malers: Paris, Musée du Louvre, Inv. CA 610; um 570–560 v. Chr.); 153–155 Abb. 81 (attisch sf. Siana-Schale in der Art des Heidelberger-Malers: Berlin, Antikensammlung, Inv. 3402; um 550 v. Chr.).

58 z. B. Muth 2008, 361 f. Abb. 259 (attisch rf. Kantharos des Douris: Brüssel, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Inv. A718; um 500–490 v. Chr.); 375–377 Abb. 267 (attisch rf. Kolonettenkrater des Pan-Malers: Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, Inv. BS 1453; um 470 v. Chr.); 382 f. Abb. 271 (attisch rf. Volutenkrater des Malers der Zottigen Silene: New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 08.286.84; um 460–450 v. Chr.); 391 f. Abb. 275 (attisch rf. Schale des Penthesileia-Malers: München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. 2688 [J 370]; um 460 v. Chr.); 406–408 Abb. 289 (attisch rf. Schale des Eretria-Malers: Ferrara, Museo Archeologico Nazionale, Inv. T 1039A; um 430 v. Chr.); 383 f. Abb. 272 (attischer Dinos der Polygnot-Gruppe: London, British Museum, Inv. BM 1899.7-21.5; um 450 v. Chr.).

59 Muth 2008, 408–411 mit Anm. 151 Abb. 291 A (attisch rf. Lekythos des Eretria-Malers: New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 31.11.13; um 420 v. Chr.).

60 Brommer 1967, 79 f. Taf. 169.

61 z. B. Muth 2008, 538 f. Abb. 390 (attisch rf. Stamnos des Dokimasia-Malers: Zürich, Universität, Archäologisches Institut, Inv. 3477; um 470 v. Chr.); 391 (attisch rf. Stamnos des Dokimasia-Malers: Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, Inv. BS 1411; um 470 v. Chr.).

Fall steht der Sieger noch nicht fest, denn der rechts kniende Krieger greift nach einem Stein und könnte den Attackierenden durchaus noch niederstrecken, denn dieser ist nicht mehr im Besitz seiner Waffe. Die Gruppe setzt sich aus Figurentypen zusammen, die so kombiniert auf anderen Denkmälern nicht zu finden sind, einzeln jedoch öfter nachgewiesen werden können.

Die Metopen der Südseite des Parthenon zeigen das Motiv des auf den Gegner Tretens mehrmals, keines der Bilder ist exakt wiederholt, der Grundtypus ist aber gleich. Dreimal stemmt ein Lapithe das Knie gegen den Körper eines Kentauren (Südmetope 2 und 3) oder tritt ihm gegen den Bauch (Südmetope 26)[62], einmal trampelt der Kentaur mit den Vorderhufen auf den Oberschenkel des Lapithen (Südmetope 30). Auf dem Bassai-Fries sind drei Szenen zu sehen, in denen ein Lapithe das Knie in die Kruppe des Kentauren stemmt[63], dreimal tritt ein Grieche gegen bzw. auf das Bein einer Amazone (BM 536, Taf. 177, 5, 3; BM 538, Taf. 177, 7)[64]. Auf dem Block i des Westfrieses vom Niketempel (Taf. 180, 1) tritt der Angreifer links neben dem Tropaion mit einem Fuß in den Bauch des gefallenen Gegners, der – soweit sich das erkennen lässt – das Bein des Angreifers mit dem Arm wegzudrücken und diesen zu Fall zu bringen versucht[65]. Ähnlich packt Fig. 4 den Oberschenkel des Gegners und könnte diesen so zu Fall bringen, da er ja nur mit einem Bein auf dem Boden steht und sein Gleichgewicht auf den Tritt gegen den Schild des zweiten Kriegers ausgerichtet ist. Eine ähnliche Situation ist bei dem Kämpferpaar am linken Rand des Blocks o vom Südfries des Niketempels (Taf. 180, 3) dargestellt. Der in Rückenansicht wiedergegebene Kämpfer tritt mit dem linken Bein gegen den knienden Krieger, der sich mit dem linken Arm zur Wehr setzt und den Angreifer auch aus dem Gleichgewicht bringen kann[66]. Gut vergleichbar mit Fig. 3 und 4 ist das Paar auf der Westseite des Kleinen Sockelfrieses vom Nereidenmonument[67]. Der behelmte Krieger tritt mit dem rechten Bein auf den Oberschenkel des Gestürzten und reißt ihn mit der anderen Hand am Haar. Der Gestürzte wiederum umklammert mit dem linken Arm das Bein des stehenden Kriegers und versucht, sich mit der anderen Hand aus dem Griff zu befreien. Keines der angeführten Beispiele beinhaltet jedoch eine Dreiergruppe, wie sie in den Fig. 3–5 dargestellt ist. Der Hoplit auf dem Großen Sockelfries (BM 853, Taf. 175, 3) tritt dem zu Boden gegangenen Gegner auf den Kopf. Der Grieche auf einem Plattenfragment vom Amazonenfries in Halikarnassos tritt mit einem Fuß auf die gestürzte Amazone ein und packt sie mit der rechten Hand am Haar[68]. Auf dem Innenbild einer Schale in New York tritt ein Grieche auf den Oberschenkel des gestürzten Persers, während er diesem den Speer in den Bauch rammt[69]. Das Motiv des „aufgesetzten Fußes“ als Zeichen der Überwindung wird für Kampfbilder mit Kentauren und anderen Monstern verwendet, gehört aber auch zum gängigen Typenrepertoire von Kampfdarstellungen auf Friesen[70].

Für den Typus der Fig. 5 sind ähnliche Figuren in der Vasenmalerei zu finden: etwa ein Lapithe auf einer Hydria des Kleophrades-Malers[71], der in Rückenansicht kniet und – gleich wie Fig. 5 – einen Stein aufheben will; oder auf einer attischen Lekythos[72], auf der ein in Rückenansicht kniender Perser nach den Pfeilen greift, sich zum Angreifer nach links wendet und den linken Arm offenbar hochstreckt. Der kniende Gigant auf einer Halsamphora in Paris[73] kann ebenfalls diesem Schema zugeordnet werden, denn er kniet, ist vom Rücken her zu sehen, hebt einen Arm, um den ein Fell geschlungen ist, hoch, um den Angriff abzuwehren, mit der Rechten greift er nach einem Stein.

Bei dem über einem Gefallenen kämpfenden Paar I 451, Fig. 6–8 (Taf. 75, 1) ist die Gewichtung eindeutig: Der Krieger Fig. 8 unterliegt dem Angreifer, taumelt angesichts des Speerstichs in die Brust und geht bereits in die Knie[74]. Der Angreifer Fig. 6, der zuvor den gefallenen Krieger zur Strecke gebracht hat, wenn man aus der Lage der Fig. 7 diesen Schluss ziehen kann, hat auch von größerer Distanz aus Fig. 8 getroffen.

62 Brommer 1967, 77–80. 124. f. Taf. 165. 169. 213.

63 Hofkes-Brukker 1975, 54 f. BM 524; 60 BM 526; 67 f. BM 528.

64 Hofkes-Brukker 1975, 69 f. BM 537; 70–72 BM 536; 85 f. BM 538.

65 Knell 1990, 141 f. Abb. 223; Harrison 1997, 117–119 Abb. 18.

66 Harrison 1997, 116 f. Abb. 14.

67 Childs – Demargne 1989, 105 f. Taf. 65, 1 (BM 868C).

68 Cook 2005, 47 f. Kat. 9 Taf. 9 (Bodrum, Kastell St. Peter, Inv. 786).

69 Muth 2008, 248–250 mit Anm. 25. 26; Abb. 163 (attisch rf. Schale des Malers der Pariser Gigantomachie: New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 1980.11.21; um 480–470 v. Chr.).

70 z. B. Amazonomachie am Bassai-Fries (BM 536 und BM 537; Felten 1984, Taf. 46); Niketempel: Südfries, Platte o; Nordfries, Platte m; Westfries, Platte i (Felten 1984, Taf. 47); Mausoleum von Halikarnassos, Platte (Cook 2005, 45 Taf. 7, 6 [London, British Museum, Inv. BM 1847.4-24.2]; 47 f. Taf. 9, 9 [Bodrum Museum, Inv. 786]); Xanthos, Nereidenmonument, BM 854L (Childs – Demargne 1989, Taf. 30, 1); Limyra, Felsgrab des Tebursseli (Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, Taf. 26, 1); Tlos, Felsgrab (Bruns-Özgan 1987, Taf. 29, 3). Vgl. auch das Verhalten von Raubtieren gegenüber ihrer Beute, beispielsweise auf dem Jagdfries des Heroons, Platte I 569.

71 Muth 2008, 468–471 Abb. 345 (attisch rf. Hydria des Kleophrades-Malers: Leiden, Rijksmuseum van Oudheden, Inv. PC 83; 500–480 v. Chr.).

72 Muth 2008, 247 f. Abb. 162 (attisch sf. Lekythos: Athen, Nationalmuseum, Inv. A 14691; 490–480 v. Chr.).

73 Muth 2008, 323–326 Abb. 224 A (attisch rf. Halsamphora des Suessula-Malers: Paris, Musée du Louvre, Inv. S 1677 [MNB 810]; 400–390 v. Chr.).

74 Zum Motiv vgl. Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 93 f.

Dem Krieger I 528, Fig. 3 (Taf. 47, 2) ergeht es ebenso, nur entspricht diese Figur mehr dem gängigen Typus des taumelnden Verwundeten, wie die nachfolgend angeführten Beispiele zeigen. In ähnlicher Weise taumelt ein Hoplit auf einer Schale des Psiax, der unter dem Stich des Speeres das Gleichgewicht verliert[75]. Aus der Wunde im Oberschenkel spritzt Blut, der Speer in seiner rechten Hand droht ihm zu entgleiten. Außerdem hat er einen weiteren Angriff von dem Hopliten zu erwarten, der sich von hinten nähert. Auch der Hoplit auf einer Schale in London droht niederzusinken, da er offenbar von einem Pfeil des Bogenschützen hinter ihm getroffen wurde[76]. Jedenfalls erweckt die Haltung des waffenführenden Armes und des gesenkten Kopfes den Eindruck eines Kontrollverlustes. Der Lapithe auf einem Kolonettenkrater befindet sich in vergleichbarer Lage[77]: Der Kentaur hat ihm mit einem Ast die Brust verletzt, sodass er sowohl durch den Stoß als auch durch den Blutverlust ins Wanken gerät und das Schwert nicht mehr zu Einsatz kommt. Bei all diesen Beispielen taumeln die Verletzten zur Seite oder nach hinten. Der Krieger Fig. 8 scheint aber in sich zusammenzusinken, in welche Richtung er taumelt, ist noch nicht klar, vermutlich knickt er ein und wird nach vorne fallen, was aber für den Typus nicht von besonderer Relevanz ist. Der Kampf über einem Gefallenen gehört zum festen Bildtypus und findet sich zahlreich auf Steindenkmälern und in der Vasenmalerei, weshalb die Aufzählung von Beispielen in diesem Fall nicht zielführend ist[78]. Eine unbewaffnete Amazone auf dem Bassai-Fries (BM 533) sackt kraftlos in sich zusammen, verletzt hat sie vermutlich der Grieche mit dem korinthischen Helm links von ihr, der sich nun einer Gefährtin entgegenstellt[79]. Der Figurentypus gleicht also Fig. 8, nur ist die Kampfsituation bereits vorbei und die sterbende Amazone bleibt sich selbst überlassen. Der nackte Krieger auf dem Großen Sockelfries des Nereidenmonuments, BM 850L (Westseite), wirkt defensiv und nahezu bewegungsunfähig, sodass es naheliegt, ihn als Verwundeten zu betrachten, der zwar taumelt, sich aber noch mit Mühe auf den Beinen halten kann[80]. Der Schlag, zu dem der Reiter ausholt, sollte ihn vielleicht zum zweiten Mal treffen. Der vom Speer des Achill verwundete Memnon auf einem Stamnos des Polygnot taumelt und kippt zurück, wird aber von Eos aufgefangen[81]. Das gleiche Schicksal ereilt zwei Hopliten auf anderen Vasenbildern[82], auf denen zusätzlich das Blut aus der Wunde spritzt und somit die Dramatik des Geschehens noch stärker vor Augen geführt wird.

Das Kämpferpaar I 451, Fig. 9 und 10 (Taf. 75, 2) hat eine motivische Entsprechung in Athena und dem gestürzten Giganten auf der Halsamphora in Paris[83], wobei erwähnt werden muss, dass dieser Typus häufig bei Kampfdarstellungen vorkommt, auch in der Fig. 6 des Westgiebels am Nereidenmonument, die sich vor den Hufen des scheuenden Pferdes zu schützen sucht[84]. Das Motiv dieses Paares findet sich in gut vergleichbarer Form auf der Platte BM 538 des Bassai-Frieses (Taf. 177, 7): Der auf die Knie gestürzte Grieche hält seitlich den Schild hoch, um den Hieb der Amazone abzufangen. Er neigt den Oberkörper etwas weiter zum Boden, wo er sich mit der Hand abstützt. Die Amazone steht zur Hälfte hinter dem Schild des Griechen, ihre Bewegung scheint energischer als jene der Fig. 10.

Der Angreifer fasst den Schildrand des Unterliegenden und versucht, die Schutzwaffe an sich zu reißen. Der Schildraub ist ein Motiv, das auf Denkmälern in Lykien häufig dargestellt ist, beispielsweise auf dem Inschriftenpfeiler in Xanthos[85] oder auf einem Felsgrab in Tlos[86], an der inneren Südwand des Felsgrabes in Köybaşı (Taf. 173, 1)[87] und auf dem Relief des Tebursseli-Grabes in Limyra (Taf. 169, 4)[88]. In den meisten Fällen erfolgt der Schildraub bei der Verfolgung eines Kriegers oder im Nahkampf, jedoch fast ausschließlich bei aufrechter Haltung beider Kämpfer, wie das auf dem Tebursseli-Grab oder in Tlos und auf der äußeren Südseite I 521, Fig. 5 und 6 (Taf. 43, 2) der Fall ist.

75 Muth 2008, 185 f. Abb. 104 (attisch rf. Schale des Psiax: New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 14.146.1; um 520–510 v. Chr.).

76 Muth 2008, 142 f. Abb. 74 A (attisch rf. Schale des Erzgießerei-Malers: London, Kunsthandel; 490–480 v. Chr.).

77 Muth 2008, 3. 6 mit Abb. 6 (attisch rf. Kolonettenkrater des Pan-Malers: London, British Museum, Inv. E 473; 480–470 v. Chr.).

78 Vgl. auch die Besprechung der anderen Kampffriese des Heroons.

79 Hofkes-Brukker 1976, 86–87.

80 Childs – Demargne 1989, 59–61 Taf. 25, 1.

81 Muth 2008, 130–132 Abb. 73 (attisch rf. Stamnos des Polygnot: Capua, Museo Campano, Inv. T 822,1; 450–430 v. Chr.).

82 z. B. Muth 2008, 212 f. Abb. 134 mit Anm. 112 (attisch rf. Strickhenkel-Amphora des Berliner Malers: New York, Kunsthandel; um 490–480 v. Chr.); Abb. 135 (attisch rf. Kelchkrater des Malers von Golouchow 37: Würzburg, Martin von Wagner Museum, Inv. ZA 63; 500–490 v. Chr.). Die Beispiele ließen sich noch erweitern.

83 Muth 2008, 323–326 Abb. 224 A. B (attisch rf. Halsamphora des Suessula-Malers: Paris, Musée du Louvre, Inv. S 1677 (MNB 810); 400–390 v. Chr.).

84 Childs – Demargne 1989, Taf. 145, 1; 146.

85 Demargne – Laroche 1974, 113–116 Taf. 62, 2; Bruns-Özgan 1987, 55 f. 290 Kat. V 6 Taf. 8, 3; s. auch das Löwengrab in Xanthos und das Pfeilermonument in Isinda: Ahurgal 1941; Marksteiner 2002, 234–238 Taf. 157 (Löwengrab); 239–241 Taf. 159 (Grabmonument, Isinda). Zu Isinda vgl. auch Colas-Rannou 2009. Zum Motiv des Schildraubs und Schildtriumphs vgl. Marksteiner 2002, 253–256; Benda-Weber 2005, 149 f.; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 90 f.

86 Bruns-Özgan 1987, 156–160. 272 f. Kat. F 29 Taf. 29, 3. Zu Schildraubszenen allg. ebenda 232–235.

87 Bruns-Özgan 1987, 168 f. 263 f. Kat. F 6 Taf. 30, 2.

88 Borchhardt 1988, 101 f. 110–115. Abb. 18 c; 26. Zum Schildraub außerhalb Lykiens ebenda 115.

I 452 (Taf. 76, 1. 2)

Diese Platte steht am Beginn der Kampfszenen im unteren Register und zeigt drei Krieger, die in den Kampf ziehen. Der ältere Mann ganz links (Fig. 1), der offensichtlich nicht an den Kampfhandlungen beteiligt ist, beugt sich nach vorne und hält sich mit beiden Händen an der Hüfte des letzten Kriegers fest, so als würde er ihn zurückhalten wollen, denn ein Grund, in Deckung zu gehen, ist nicht erkennbar[89].

Das Motiv des Zurückhaltens begegnet in unterschiedlichster Weise, etwa auf einem Volutenkrater in Boston[90] mit durch Inschriften benannten Figuren, auf dem Menelaos den Diomedes, der sein Schwert zieht, zurückhält, indem er ihn am Arm und am Nacken fasst. Von je zwei Gefährten werden auch die beiden Kontrahenten auf einer Schale des Brygos-Malers am Arm festgehalten[91]. Jeweils am schwertführenden Arm packen die nahezu identisch aussehenden Greise auf einem Stamnos in Basel die aufeinander losgehenden Hopliten, wobei der rechte, als Hektor benannte sich zu seinem Vater umwendet[92]. Die weißhaarigen Männer, Phoinix und Priamos, stehen hinter den Kriegern und umfassen mit ihrer Rechten einen Speer. Zwischen den beiden Kontrahenten liegt ein Widder mit durchgeschnittener Kehle auf dem Rücken. Ikonographisch erinnert Fig. 1 auch an den als Pädagogen bezeichneten Greis auf einem Volutenkrater in Berlin[93]. Der inschriftlich als Tropheus benannte Mann nähert sich einer weiblichen Figur in gebeugter Haltung, auf einen Stock gestützt und mit erhobenem Zeige- und Mittelfinger. Seine Funktion ist die eines Beschützers und Aufklärers. Der Greis auf dieser Platte wird im Kontext der vorausahnenden Gefahr und des Mahnens zu verstehen sein, vielleicht aber auch als eine konkrete, uns nicht bekannte historische Person, die den jungen Krieger abhalten möchte, in die Schlacht zu ziehen.

Dem Typus der Fig. 3, die zum Kampf läuft und zurückblickt, entsprechen – in kleinen Variationen – der laufende Gefährte der Kalydonischen Jagd, I 490, Fig. 4 (Taf. 66, 2), und der nach links eilende Speerträger vom Leukippidenraub, I 542, Fig. 1 (Taf. 129, 1), der sich zur Fig. 2 umwendet, die ihm die Richtung weist und ihn losschickt. Die Armhaltung des Kriegers der Platte BM 850C auf dem nördlichen Großen Sockelfries des Nereidenmonuments ist ähnlich, Waffen sind nicht erhalten bzw. nicht erkennbar, den Kopf wendet die Figur eher dem Betrachter zu[94]. Auch der behelmte Krieger auf der Platte BM 857 (rechts) läuft nach links, den Körper zum Betrachter und den Kopf über die linke Schulter nach hinten gewandt[95]. Mit der rechten Hand berührt er den Kämpfer links an der Schulter. Zwei Krieger auf einem Felsrelief in Limyra bewegen sich im Laufschritt zum Kampf, der linke scheint den Kopf umzuwenden[96]. Vergleichbar wäre auch der nach rechts laufende Krieger auf dem Block m des nördlichen Nikefrieses[97]. Welche Bewegung er mit dem rechten Arm ausführt, ist nicht mehr eindeutig nachvollziehbar.

Fig. 4 entspricht dem Typus des zum Kampf eilenden Kriegers, der noch keinen Gegner hat, wie er beispielsweise einer Phalanx ähnlich auf der Südseite des Kleinen Sockelfrieses am Nereidenmonument, BM 873, dargestellt ist[98]. Mit eiligem Schritt bewegen sich die Krieger der ersten Reihe auf dem Westfries des Heroons von Limyra im Zug nach rechts (Taf. 170, 4)[99]. Auf den Heroonfriesen sind der davoneilende Krieger I 520, Fig. 5 (Taf. 39, 1) oder der vom Schiff in den Kampf eilende I 529, Fig. 1 (Taf. 48, 1) vergleichbar. Fast identisch mit der Fig. 4 sind die beiden nach rechts laufenden Krieger auf dem Grabrelief in Limyra (Taf. 170, 1)[100].

I 453 (Taf. 77, 1. 2)

Für den Typus des in Rückenansicht gezeigten Pilosträgers Fig. 2 kann der nackte kniende Krieger auf Block k vom Westfries des Niketempels (Taf. 180, 2) herangezogen werden, der sich aber vermutlich nicht nach einem Stein bückt, sondern eine Waffe hält und sich abstützt[101]. Genau diesem Typus entspricht I 454, Fig. 2 (Taf. 78, 1) auf der rechts anschließenden Platte, nur ist dieser Krieger von vorne zu sehen. Auf der Platte

89 So auch Benndorf – Niemann 1889, 121.
90 Trendall – Webster 1971, 106 f. Nr. III 4, 2 (apulisch rf. Volutenkrater: Boston, Museum of Fine Arts, Inv. 03.804; 350–340 v. Chr.).
91 CVA Great Britain 17, London, British Museum 9, 56–58 Nr. 44 Taf. 60 (attisch rf. Schale des Brygos-Malers, aus Vulci: London, British Museum, Inv. Gr 1843.3-11-3.11 [E 69]; um 490 v. Chr.). Vgl. auch Kunze 2005, 45–71, bes. 53–55 mit Abb. 3.
92 CVA Basel 3, 42–45 Taf. 22, 3; 23, 4 (attisch rf. Stamnos des Triptolemos-Malers: Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, Inv. BS 477; um 480 v. Chr.) mit weiterer Literatur.
93 Giuliani 1995, 26–31. 89 (apulischer Volutenkrater: Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung, Inv. 1984.41; 4. Jh. v. Chr.).
94 Childs – Demargne 1989, 70 f. Taf. 33, 1.
95 Childs – Demargne 1989, 69 f. Taf. 32, 1.
96 Das Relief ist im Bereich der Köpfe stark verwittert, weshalb sich keine sichere Aussage machen lässt. Bruns-Özgan 1987, 172 f. 265 Kat. F 11 Taf. 31, 4; Schweyer 1990, 376–378 Abb. 4 b. d; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, Taf. 54, 1.
97 Harrison 1997, 118 f. Abb. 16; Schultz 2009, 131–137 Abb. 28.
98 Am besten lassen sich die mittleren, nicht gut erhaltenen Figuren vergleichen: Childs – Demargne 1989, 86 f. Taf. 47, 1. 3.
99 Borchhardt 1976a, 49–58. 74 f. Taf. 20, 1.
100 Bruns-Özgan 1987, 170–177. 265 Kat. F 11 Taf. 31, 4.
101 Harrison 1997, 119 f. Abb. 19.

BM 1020 des Frieses vom Mausoleum in Halikarnassos steigert sich diese Bewegung, indem der Krieger mit einem Bein kniet, das andere weit von sich streckt und sich mit einem Arm ursprünglich auf dem Boden abstützt, mit dem anderen den Schild gegen die den Gefährten angreifende Amazone hochhält[102].

Fig. 3 und 4 (Taf. 77, 1. 2) gehören zu dem Typus des Kriegerpaares von I 450, Fig. 1 und 2 (Taf. 72, 1) und zeigen eine Variante dieses Motivs (s. o.). Der Unterliegende kniet frontal, genauso wie der Grieche auf dem Bassai-Fries, BM 536 (Taf. 177, 5), der den Schild über den Kopf hält, um den Axthieb der Amazone abzuwehren[103]. Die Tötung des Aigisthos auf einem Stamnos wird in ähnlicher Weise vollzogen[104]: Das Opfer ist zu Boden gegangen und wird von Orestes regelrecht abgeschlachtet, indem er dessen Kopf wegdrückt und ihm das Schwert von unten in den Hals stößt.

Fig. 5 stößt den Speer in den Rücken des Kriegers auf der anschließenden Platte I 454 und entspricht einem gängigen Typus, der auch auf den Friesen des Heroons mehrmals wiederholt ist (I 526, Fig. 7, Taf. 46, 2; I 527, Fig. 1 und 2, Taf. 45, 3; I 528, Fig. 2, Taf. 47, 2). Die Speerschwinger auf dem Deckel eines Sarkophages in Telmessos (Taf. 172, 3) gehören ebenfalls diesem Typus an, ebenso jene auf dem Relief des Tebursseli-Grabes in Limyra (Taf. 169, 4) oder auf dem Pajawa-Sarkophag aus Xanthos[105].

I 454 (Taf. 78, 1–4)

Das bei Fig. 2 verwendete Motiv des sich zur Seite Beugens bzw. Bückens und nach einem Stein Greifens ist auch bei I 453, Fig. 2 (Taf. 77, 1) zu sehen und vermutlich bei der bereits in die Knie gegangenen linken Figur auf der Platte a des südlichen Nikefrieses[106]. Das Motiv der Fig. 4 und 5 geht auf die bekannte sog. Haarreißszene zurück, die sowohl auf dem Strangfordschen Schild[107] als auch auf der Westmetope 14 des Parthenon[108] zu sehen ist, in zahlreichen Varianten dargestellt wird und auch auf dem Grabrelief des Xuwata in der Nekropole II in Limyra (Taf. 171, 1) zu finden ist[109]. Die dritte Kämpfergruppe auf Block o des Südfrieses vom Niketempel (Taf. 180, 3)[110] verbindet das Motiv durch die Hände, mit denen der Gefallene den Arm des Angreifers wegdrücken will. Grundsätzlich vergleichbar ist auch die Szene auf dem Innenbild einer Schale, das die Tötung des Troilos durch Achilles darstellt[111], oder die gnadenlose Abschlachtung der Kassandra durch Aias im Beisein der Götter, wie z. B. auf einem schwarzfigurigen Kolonettenkrater[112]. Das rechte Paar auf der Platte BM 864 (Taf. 175, 2) des Großen Sockelfrieses vom Nereidenmonument (Westseite) zeigt ebenfalls ein ganz ähnliches Motiv[113]: Der Unterlegene versucht sich aus dem Griff zu befreien und den Arm des Gegners von seinem Kopf wegzudrücken. Der Angreifer ist fast frontal gezeigt und holt mit dem rechten Arm zum Schlag aus.

I 455 (Taf. 79, 1. 2; 80, 1–3)

Die beiden Kämpferpaare sind ausgewogen auf der Platte verteilt, sodass das erste Figurenpaar etwa die linke Hälfte einnimmt. Die Haarreißszene erfolgt hier im Laufen, d. h. der verfolgte Krieger Fig. 1 eilt davon und wird von der Fig. 2 am Haar festgehalten (Taf. 79, 2). Fig. 2 ist im Ausfallschritt zu sehen, weshalb ihre Bewegung jener der Fig. 1 entgegenwirkt und die Umsetzung des Motivs nicht ganz geglückt scheint: Fig. 1 müsste im Lauf innehalten, um das plötzliche Abstoppen aufgrund des Festhaltens sichtbar zu machen, oder Fig. 2 müsste zum Lauf ansetzen. Allein das Zurückneigen des Oberkörpers und des Kopfes von Fig. 1 reicht nicht aus, um ein Zurückhalten deutlich zu visualisieren. Eine vage Möglichkeit für eine derartige Stellung der Figuren bestünde, wenn Fig. 1 an dem Krieger Fig. 2 vorbeigelaufen wäre und dieser das Haar in diesem Moment gepackt hätte. Ein ähnlicher Bewegungsablauf ist auf dem Felsgrab in Tlos dargestellt, obwohl es sich dabei um einen Schildraub handelt[114]. Auf dem Relief rechts vom Eingang in die Grabkammer sind im unteren Bildfeld gleich zwei Schildraubszenen hintereinander zu

102 Cook 2005, 49 f. Kat. 13 Taf. 12 (London, British Museum, Inv. BM 1847.4-24.7 [Smith 1020]).
103 Hofkes-Brukker 1976, 70–72.
104 Muth 2008, 530 f. Abb. 378 (attisch rf. Stamnos-Fragment des Triptolemos-Malers: Basel, Privatsammlung Cahn, Inv. HC 42; 480–470 v. Chr.).
105 Sarkophag in Telmessos: Bruns-Özgan 1987, 187–190. 281 Kat. S 15 Taf. 33, 2; Tebursseli-Grab in Limyra: Bruns-Özgan 1987, 177–182. 266 Kat. F 12 Taf. 33, 1; 34, 3. 4; Borchhardt u. a. 1988, 98–104 Abb. 18 c; 22; Pajawa-Sarkophag aus Xanthos: Demargne – Laroche 1974, 70 f. Taf. 40; Bruns-Özgan 1987, 141–146. 286 f. Kat. S 28.
106 Harrison 1997, 116–118 Abb. 15.
107 Zum Motiv vgl. Borchhardt u. a. 1985, 79–86.
108 Brommer 1967, 20 f. Taf. 33; vgl. auch das Motiv der Südmetope 30 des Parthenon: ebenda 124 f. Taf. 229.
109 Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 82 f. 232–235. 384 Kat. 10 Taf. 27. 28.
110 Harrison 1997, 116 f. Abb. 14; Knell 1990, 146 f. Abb. 233.
111 Muth 2008, 558 f. Abb. 401 (attisch rf. Schale des Onesimos: Perugia, Museo Civico, Inv. 89; um 500–490 v. Chr.).
112 Recke 2002, 22. 267 Nr. 13 Taf. 9 (attisch sf. Kolonettenkrater: London, Kunsthandel Sotheby's; 540–520 v. Chr.).
113 Childs – Demargne 1989, 61 f. Taf. 27, 1.
114 Bruns-Özgan 1987, 232–235. 272 f. Kat. F 29 Taf. 29, 3.

sehen. Die Verfolger halten den Rand des Schildes ihrer Gegner schon umklammert und hindern diese am Davonlaufen, da sie sich umwenden müssen. A. Pekridou-Gorecki hat auf eine differenzierte Deutung dieser sog. Schildraubbilder hingewiesen, die auch H.-H. Nieswandt mehrfach angesprochen hat[115]. Anhand der Bilder lässt sich oft eine konkrete Interpretation dieses Motivs kaum vornehmen und überhaupt nicht entscheiden, ob der Angreifer seinem Gegner nun den Schild entreißen oder diesen beiseite drücken möchte, um einen Schlag zu setzen. Bilder, die eine Aneinanderreihung von Schilden zeigen, erlauben hingegen die Annahme, dass dem besiegten und überwundenen Gegner der Schild als Beute abgenommen werden konnte[116]. Hier ist die Laufbewegung der Fig. 1 intensiver, ein Umwenden nicht intendiert. Den beiden Darstellungen ist jedenfalls das Zurückhalten eines fliehenden Gegners gemein. Auf dem Südfries des Niketempels, Platte l könnte eine vergleichbare Situation zu erkennen sein, die wegen der Zerstörung der Figuren in diesem Bereich aber nicht eindeutig ist[117]: Ein Grieche versucht, dem Perser zu entfliehen, der ihn offenbar festhält. Ein vergleichbares Motiv ist die Verfolgung des Minotauros durch Theseus, der das Monster im Weglaufen zurückhält, indem er es am Horn packt[118].

Das seitlich zu Boden-Gleiten der knienden Fig. 4 erfolgt aufgrund einer tödlichen Verletzung in der Brust durch den Speerstich der Fig. 3 und wiederholt sich auf I 474, Fig. 3 (Taf. 107, 3), die stärker zur Seite fällt. Fig. 3 drückt gerade die Waffe tief in den Körper des Gegners, ähnlich wie auf I 473, Fig. 4 (Taf. 106, 1). Der Gepanzerte auf dieser Platte und der Angreifer I 451, Fig. 6 (Taf. 75, 1) sind die einzigen Figuren auf allen Friesen des Heroons, die in Rückenansicht und gleichzeitig beim Zustoßen mit der Waffe gezeigt sind. Vergleichbare Typen führen die Waffe meist von einer etwas größeren Distanz, unmittelbar vor dem Feind sind die Angreifer in der Regel in einer anderen Position dargestellt. Die beiden Paare lassen sich insofern vergleichen, als den Angreifern ein gemeinsamer Typus zugrunde liegt und die unterliegenden Gegner am Rande der Bewusstlosigkeit zu Boden sinken. Auf einer Schale des Triptolemos-Malers in München sinkt ein Hoplit unter dem Schwertstich in die Brust auf die Knie, kippt zur Seite und versucht, noch einen Stein aufzuheben[119]. Angesichts der schweren Verletzung im Brustkorb wird ihm dies nicht mehr gelingen.

In der Vasenmalerei gibt es zahlreiche Varianten dieses Typus, gleich dreimal auf einer attischen Schale in Berlin[120]: Der gefallene Hoplit sinkt jeweils seitlich ab, hält sich mit dem Schild noch aufrecht, kann aber das Schwert nicht mehr einsetzen, da der Speer des Gegners die Brust bereits durchbohrt hat oder, wie auf dem Innenbild, mit dem Schwert zustoßen wird. Ähnlich ergeht es dem gestürzten Hoplit auf einer Schale in Boston: Er sinkt angesichts des Speerstoßes in die Genitalien zurück und schafft es nicht mehr, das Schwert zu ziehen[121]. Auch dem Hoplit auf einem Stamnos im Vatikan, aus dessen Wunde in der Brust das Blut spritzt, gelingt es nicht mehr, den Schwerthieb zu setzen, und er gleitet zur Seite[122]. Dem neuerlichen Schwertschlag des Angreifers kann er nicht mehr ausweichen. Vergeblich versucht auch Kyknos auf dem Kelchkrater des Euphronios, das Schwert zu ziehen, denn er sinkt sterbend und blutüberströmt zur Seite[123].

I 456 (Taf. 81, 1. 2; 82, 1. 2)

Fig. 1 und 2 stehen einander im gleichen, am häufigsten dargestellten Nahkampfschema gegenüber, wie das Kämpferpaar auf I 457/458 (Taf. 83, 1; 85, 1) und auf I 459 (Taf. 86, 1. 2), nur dass der linke Krieger den waffenführenden Arm hochhebt, aus dieser Bewegung heraus aber nicht zuschlagen kann.

Fig. 3 fordert mit weitausholender Geste die Kameraden zum Kampf oder zum Rückzug auf. Der Typus ist mit jenem der Platte I 458 Fig. 2 (Taf. 85, 4) vergleichbar, wo die Hand aber hochgehoben ist und nicht mit geöffneter Handfläche nach oben zeigt, soweit das aufgrund des Erhaltungszustandes zu erkennen ist. Eine derartig auffordernde Geste führt der Gepanzerte auf der ersten Platte des Leukippidenraubes I 530, Fig. 2 (Taf.

115 Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 91 mit Anm. 276; Nieswandt 2011, 19 mit Anm. 66 und Verweis auf frühere Untersuchungen zu diesem Thema.

116 So z. B. auf dem Inschriftenpfeiler von Xanthos: vgl. Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 91 mit weiteren Beispielen, Anm. 270; s. auch Nieswandt 1995, 33–41.

117 Felten 1984, Taf. 47.

118 Muth 2008, 583 Abb. 411 (attisch rf. Halsamphora des Malers von Bologna 228: Bologna, Museo Civico Archeologico, Inv. 156; um 480–470 v. Chr.); vgl. auch eine ganz ähnliche Szene: Muth 2008, 570 Abb. 402 (attisch sf. Halsamphora des Castellani-Malers: Tokyo, Matsuoka Museum of Art, Inv. 172; um 560–550 v. Chr.); oder die Verfolgung des Troilos durch Achill, ebenda 558 f. Abb. 401 (attisch rf. Schale des Onesimos: Perugia, Museo Civico, Inv. 89; um 500–490 v. Chr.); Kossatz-Deissmann 1981, 72–95.

119 Muth 2008, 195 f. Abb. 121 (attisch rf. Schale des Triptolemos-Malers: München, Privatbesitz; um 480–470 v. Chr.): Auch für dieses Motiv führt s. Muth mehrere Beispiele an. Vgl. auch die Bilder zu Herakles, der Kyknos bezwingt: z. B. Muth 2008, 28–64, mit zahlreichen Beispielen.

120 Muth 2008, 142–145 Abb. 75 A–C (attisch rf. Schale des Douris: Berlin, Antikensammlung, Inv. F 2287; um 480 v. Chr.).

121 Muth 2008, 202–204 Abb. 126 A (attisch rf. Schale des Onesimos: Boston, Museum of Fine Arts, Inv. 01.8021; um 500–480 v. Chr.).

122 Muth 2008, 202 f. Abb. 125 (attisch rf. Stamnos des Kleophrades-Malers: Vatikan, Museo Gregoriano Etrusco, Inv. AST 735; um 500–480 v. Chr.).

123 Muth 2008, 54 f. Abb. 26 A. B (attisch rf. Kelchkrater des Euphronios: New York, Shelby White and Leon Levy Collection, Inv. Add² 396; um 510–500 v. Chr.).

117, 1. 2) aus, indem er die Krieger gegen die davonstürmenden Quadrigen schickt. Er entspricht dem gleichen Typus wie Fig. 3 hier. Dort ist die Aufforderung zum Kampf gemeint, hier könnte die Szene durchaus auch ein Appell zum Rückzug sein. Gegen diese Annahme spricht zwar möglicherweise die Darstellung auf der Platte I 458 (Taf. 85, 4), denn von rechts eilt ein Krieger in den Kampf und ein Bogenschütze schießt die Pfeile los, kampftaktisch könnten die beiden Krieger damit aber auch Deckung für einen Rückzug geben. Eine ähnlich auffordernde Geste vollziehen BM 882, Fig. 6 und BM 880, Fig. 3 vom Kleinen Sockelfries des Nereidenmonuments, aber auch die Jagdteilnehmer auf dem Architravfries (BM 888)[124].

I 457/I 458 (Taf. 83, 1–85, 4)

Es lässt sich nicht eindeutig entscheiden, ob es sich bei I 457, Fig. 1 und 2 um einen versuchten Schildraub wie bei I 451, Fig. 9 und 10 (Taf. 75, 2) handelt oder ob der Krieger seinen fallenden Gefährten noch stützen will. Ein Schildraub setzt voraus, dass der Gefallene einer anderen Partei als der Gepanzerte Fig. 1 angehört und Fig. 3 als Verteidiger des Kameraden auftritt. Dieser hat seine Waffe im Kampf bereits verloren und nach einem Stein gegriffen. Diese Zufälligkeit der Waffe könnte auf eine *ad hoc*-Handlung, nämlich die Verteidigung der Kriegerehre, weisen. Die Situation ist jedenfalls eine andere als beispielsweise auf der Platte BM 857 des Nereidenmonuments, auf der ein Krieger seinen gestürzten Kameraden stützt, indem er ihn unter der Achsel packt und so ein zu Boden-Gleiten des Verletzten verhindern will[125].

Das Kriegerpaar I 457, Fig. 4 und I 458, Fig. 1 kämpft im gleichen Zweikampfschema wie die Paare I 447, Fig. 3/4, I 449, Fig. 3/4 und 5/6; I 450, Fig. 3/4; I 456, Fig. 1/2; I 459, Fig. 1/2 (s. u.).

I 458, Fig. 2 vollführt die gleiche auffordernde Armbewegung wie I 456, Fig. 3 (Taf. 81, 1), öffnet ebenso die Handfläche bei hochgestellter Hand und wirkt insgesamt (auch der Gesichtsausdruck ist erkennbar) nicht so, als ob er zum Kampf anfeuerte. Er setzt den Schritt zwar nach links, hält jedoch in der Bewegung inne, genauso wie I 456, Fig. 3, die nach rechts ausfällt und zusätzlich zu rufen scheint, da der Mund geöffnet ist.

I 458, Fig. 4 kniet und spannt den Bogen im gleichen Schema wie der skythische Bogenschütze im Giebel des Tempels der Athena auf Aegina[126]. Auch auf den Heroon-Friesen wiederholen sich die knienden Bogenschützen in I 526, Fig. 5 (Taf. 46, 1) und I 528, Fig. 1 (Taf. 47, 2, s. o.).

I 459 (Taf. 86, 1. 2; 87, 1)

Die beiden Schild an Schild aufeinander zustürmenden Krieger[127] sind nicht nur sehr gut erhalten, sondern zeigen ein gängiges Zweikampf-Motiv, das schon in archaischer Zeit prominent eingesetzt wurde, etwa auf dem Ost- und Nordfries des Siphnierschatzhauses in Delphi[128] und auch mehrfach in der Vasenmalerei[129]. In Lykien kommt dieser Typus auf dem Sarkophag in Telmessos (Taf. 172, 4), dem Tebursseli-Grab (Taf. 169, 4), dem Grabrelief von Köybaşı (Taf. 173, 1) oder dem Nereidenmonument (BM 859 und BM 864, Taf. 175, 2) vor.

Zusammenfassung der Figurentypen und Figurenmotive auf dem Schlachtfries der Westwand (200, 1–201, 1)

Die Figurentypen der kämpfenden Krieger folgen, wie oben gezeigt wurde, in der Regel Motiven, die auf anderen tektonischen Friesen klassischer Zeit (Friese des Hephaisteions, des Niketempels, des Apollontempels in Bassai und des Nereidenmonuments in Xanthos) sowie auf Vasenbildern zu finden sind. Die Bildhauer schöpften bei den Entwürfen aus einem gängigen Typenrepertoire, innovativ sind dabei vereinzelt Kombinationen von Figurentypen, wie beispielsweise I 445, Fig. 3; I 448, Fig. 1; I 451, Fig. 3–5; I 451, Fig. 6–8[130].

124 Childs – Demargne 1989, Taf. 43, 1 (BM 882); 44, 1 (BM 880); 119, 1. 2 (BM 888).

125 Childs – Demargne 1989, 69 f. Taf. 32, 1. Vgl. auch die Szene auf dem Bassai-Fries, BM 540: Hofkes-Brukker 1976, 78 f.

126 Knell 1990, 71 Abb. 104.

127 Zweikampfschema 1a nach Ellinghaus 1997, 183; zu den Motivgruppen und den einzelnen Motiven s. auch Pirson 2014, 51–79. 275–333.

128 Felten 1984, Taf. 3. 4.

129 Ellinghaus 1997 mit Beispielen.

130 Vgl. auch die Analysen von Pirson 2014, 130–156, bes. 136–144 (zum Motivrepertoire); s. auch Bie 1891.

IM AUSFALLSCHRITT ANGREIFENDE KRIEGER

Zu unterscheiden sind Figurentypen (23 Fig.), die sich noch in größerem Abstand zum Gegner befinden und mit der Waffe und vorgehaltenem Schild attackieren (14 Fig.), solche, die sich unmittelbar vor dem Gegner befinden und die Waffe schwingen (3 Fig.) sowie mitunter den Schildrand des Feindes ergreifen (1 Fig.), oder jene, die den Gegner beispielsweise am Haar oder am Kopf reißen und mit der Waffe zustoßen (3–4 Fig.).

IM RÜCKFALLSCHRITT ANGREIFENDE KRIEGER

Insgesamt acht Figuren attackieren rückfallend den Feind, wobei sie in allen Fällen mit der Waffe ausholen und nah an den Gegner herankommen oder diesen am Haar reißen.

ZU BODEN GESTÜRZTE KRIEGER

Zwei Krieger liegen schwer verwundet oder bereits tot auf dem Boden. Jener auf der Platte I 451, Fig. 7 liegt nach links, seitlich zum Betrachter gedreht. Die Waffen waren vielleicht ursprünglich durch Malerei ergänzt. Der Typus des Gestürzten ist auf der Platte I 520, Fig. 4 (Taf. 41, 1) in der Figur des genau hinter dem Gespann des Adrastos Liegenden wiederholt. Ein weiteres Beispiel ist auf I 521, Fig. 7 (Taf. 43, 2) und I 523, Fig. 2 (Taf. 43, 3) zu sehen. Die Typen entsprechen einander nicht exakt, sondern variieren in der Lagerung des Körpers und der Arme. Die Amazonomachie der Westseite hat drei gestürzte Krieger, zwei auf griechischer Seite (I 468, Fig. 5, Taf. 102, 3; I 474, Fig. 3, Taf. 107, 3) und eine Amazone (I 476, Fig. 2, Taf. 112, 2).
Oft sind exakt entsprechende Figurentypen zu anderen in die Knie gegangenen oder zu Boden gestürzten Kriegern nicht zu finden, die Figuren weisen meist kleinere Variationen in der Haltung der Arme oder der Beine auf. Es lässt sich daher häufig nur ein Grundschema eines solchen Typus als Vergleich heranziehen.

AUF DIE KNIE GESUNKENE KRIEGER

Dieser Typus zeigt durchwegs unterliegende Krieger oder solche, die einen letzten Versuch unternehmen, den Angreifer abzuwehren, und wiederholt sich in verschiedenen Varianten neun bzw. zehn Mal auf diesem Fries. Neun Krieger sind gestürzt, liegen jedoch noch nicht auf dem Boden, sondern knien oder gehen in die Knie. Sieben von diesen sind einem direkten Angriff ausgesetzt (I 449, Fig. 1; I 450, Fig. 1; I 451, Fig. 1. 4. 5. 9; I 453, Fig. 4; I 454, Fig. 5; I 455, Fig. 4), die anderen zwei (I 447, Fig. 2 und 5) greifen mit einem Arm zu der Wunde auf dem Rücken.
Auf der Platte I 447 (Taf. 68, 1) flankieren die zu Boden gesunkenen Krieger das Kämpferpaar in der Mitte. Die Grundhaltung ist gegengleich aufgebaut, beide halten noch den Schild und greifen an die Wunde auf dem Rücken – wie bereits betont, ist der Grundtypus gleich, die Führung der Arme unterschiedlich. Zu dieser Variante gehört noch der unter dem Speerstoß zur Seite fallende Krieger I 455, Fig. 4, der bereits kraftlos am Schild hängt und dem das Schwert aus der Hand gleitet. Drei Figuren gehören zu der Variante, die den Krieger auf einem Knie zeigt, das andere Bein ist aufgestellt (I 449, Fig. 1), etwas vorgestreckt (I 451, Fig. 1) oder zur Seite gestreckt (I 451, Fig. 9). Diesen drei Figuren ist allen der vorgestreckte linke Arm mit dem Schild und der rechte schwertführende Arm gemein. Der in Rückenansicht kniende Krieger I 451, Fig. 5 greift nach einem Stein. Er zählt noch nicht zu den Unterliegenden, denn der Angreifer hat sich gegen zwei Krieger durchzusetzen. Zu diesem Typus gehört noch ein Bogenschütze (I 454, Fig. 5).
Hervorzuheben sind drei Opfer, die auf die Knie sinken (I 450, Fig. 1) bzw. gesunken sind (I 453, Fig. 4; I 454, Fig. 5) und getötet werden: Der Angreifer reißt den Gegner jeweils am Haar oder Kopf und rammt das Schwert in dessen Nacken bzw. die Lanze in die Brust. Sie alle versuchen zwar, sich aus der Umklammerung zu befreien, können sich aber nicht mehr zur Wehr setzen, denn sie sind entweder ihrer Waffen und Rüs-

tungen beraubt oder haben nicht mehr die Gelegenheit, die Waffe einzusetzen. Zwei Krieger werden durch einen Schwertstich in den Hals getötet (I 450, Fig. 1; I 453, Fig. 4), ein Bogenschütze (I 454, Fig. 5), der anhand seines Köchers an der linken Hüfte als solcher erkennbar ist, versucht noch, die linke Hand des Angreifers von seinem Kopf zu lösen und wegzudrücken, wird aber den Stich durch den Pfeil[131], den ihm der Gepanzerte entrissen hat, nicht verhindern können.

LAUFENDE ODER/UND ZUM KAMPF AUFFORDERNDE KRIEGER, OHNE NAHKAMPFGEGNER

Zu dieser Gruppe gehören insgesamt sechs Krieger, die sich alle im unteren Register des Frieses befinden. Die zweite Platte der unteren Friesreihe (I 452) beginnt mit vier Figuren, die noch nicht in die Kampfhandlung, die erst mit der dritten Platte beginnt, verwickelt sind. Von diesen läuft die erste, also rechte Figur mit geschultertem Speer direkt in das Kampfgewühl. Die zweite Figur folgt ebenfalls bewaffnet im Laufschritt, wendet sich aber nochmals zu der Gruppe im linken Bildfeld um, die für eine Schlachtdarstellung ungewöhnlich ist: Ein jugendlicher Krieger wird von einem älteren bärtigen Mann zurückgehalten. Auf der Platte I 456 ist es die Fig. 3 am rechten Bildrand, die sich umwendet und eine auffordernde Bewegung zu den Kameraden macht. Nahezu synchron, aber in entgegengesetzter Richtung agiert der Krieger Fig. 2 auf der Platte I 458. Beide sind mit einem Muskelpanzer geschützt und tragen einen dichten Vollbart.

BOGENSCHÜTZEN

Insgesamt sind in dieser Schlacht auf der Westwand zwei Bogenschützen im Einsatz: Die Abschlussfigur des unteren Frieses I 458, Fig. 4, die den Bogen spannt, und der in den Nahkampf verwickelte und somit unterliegende Krieger I 454, Fig. 5, der noch anhand seines Köchers an der Hüfte als Bogenschütze erkennbar ist. Beide kämpfen auf Seiten der Partei, die von rechts attackiert. Auf dem äußeren Südfries sind vier Bogenschützen zu sehen, drei auf I 526, Fig. 1, 5 und 6, und einer auf der Platte I 528, Fig. 1. Unter den Amazonen auf der Südwand setzt sich eine mit Pfeil und Bogen zur Wehr (I 516, Fig. 5), auf der Westwand sind zwei Bognerinnen im Einsatz, I 476, Fig. 2 und I 478, Fig. 2. Bei der Kalydonischen Jagd bleibt der Bogen Atalante vorbehalten (I 487, Fig. 4), beim Jagdfries der Nordwand finden sich drei bogenschießende Jäger (I 572, Fig. 4; I 568, Fig. 2; I 569, Fig. 4) und bei der Kentauromachie der Nord- und Ostwand kämpfen zwei Bogenschützen gegen die Monster (I 578, Fig. 1; I 559, Fig. 2). Außer den Genannten führt noch Odysseus den Bogen (I 482).

QUADRIGEN

Insgesamt sind sechs Quadrigen auf den Friesen des Heroons dargestellt: zwei auf dem äußeren Südfries, die Gespanne des Adrastos (I 520) und Amphiaraos (I 524), eine auf dem Westfries (I 448), die zwei Gespanne der Dioskuren auf dem Nordfries (I 531; I 534/535) und die Quadriga mit dem jugendlichen Krieger auf der Einzelplatte links vom Tor (I 507). Bis auf Adrastos und den Bärtigen auf dem Westfries, die gerade in den Wagenkasten steigen, befinden sich die Krieger mit beiden Beinen und neben dem Wagenlenker (Ausnahme: Amphiaraos) im Wagen. Hier verweist das Viergespann sicherlich auf eine strategische Befehlsfigur, die eben durch den Wagen hervorgehoben ist. In fortlaufend gezeigten Kampfdarstellungen gehören Quadrigen nicht zum motivischen Repertoire, sie sind selten zu sehen und dann meist in anderen Kontexten (z. B. Siphnierschatzhaus in Delphi, Niketempel, Westfries).

Der Schlachtfries der Westseite vermittelt dem Betrachter ein Kampfgeschehen, das im Küstengebiet stattfindet – gleich wie die Landungsschlacht der äußeren Südwand – und einen weitgehend allgemeinen ikonographischen Charakter einer Schlachtdar-

131 Die Waffe ist zu dünn für ein Schwert und zu kurz für einen Speer. Außerdem ist die Speerspitze an der Achsel deutlich sichtbar.

stellung hat. Keine Figur gibt einen für uns sichtbaren oder deutlichen Hinweis auf einen bestimmten Mythos und es wird auch keine der Figuren in besonderer Weise hervorgehoben, sodass eine Verbindung zu einem Heros oder einer konkreten Figur aus einem Mythos im Spekulativen verhaften bleibt. Selbst die in auffordernder Gestik mahnenden Krieger oder der im Gespann durch das Schlachtfeld eilende Bärtige sind allgemeiner Natur und damit auch Teil eines wohl geläufigen Ablaufs in einer Schlacht. Allerdings könnten dem/n entwerfenden und ausführenden Bildhauer/n sehr wohl etwa die Verse Homers vom Kampf um Troja als Anregung gedient haben, oder andere Werke, vielleicht aus der großflächigen Malerei, die in diesem Fall vorbildhaft für die Visualisierung eines vermutlich lokalhistorischen Ereignisses herangezogen wurden. Im Vergleich mit dem Freiermord oder der Eberjagd fehlen beim Schlachtfries jedenfalls eindeutig erkennbare Figuren aus einem Mythos.
Figurentyplogisch orientiert sich der Fries an bekannten Schlachtdarstellungen vor allem auf tektonischen Friesen des 5. Jhs. v. Chr. und aus der Vasenmalerei[132].

IV.2.8. DIE STADTBELAGERUNG, WESTWAND: DAS HOMERISCHE TROJA ODER DIE VERTEIDIGUNG EINER LYKISCHEN STADT?, I 459–I 468 LINKS (TAF. 86, 1; 87, 2; 88, 1–102, 2; 201, 1–202, 1)

Westwand, Mitte; obere und untere Friesreihe

Die Stadtbelagerung ist plattenübergreifend auf zwei Friesreihen und über zehn Platten (je fünf in jeder Friesreihe) verteilt, wobei die Verteidiger im oberen Register von den Zinnen aus die Feinde attackieren, die Angreifer im unteren Register auf felsigem Gelände sich den Mauern nähern. Auf dem rechten Teil der Platte I 459 beginnt die Darstellung der Stadtbelagerung[133]. Diese und die letzte Platte der unteren Friesreihe sind thematisch geteilt: Auf I 459 gehören die beiden Figuren links zur Landungsschlacht und sind durch einen vertikale Leiste von der anschließenden Szene getrennt. Auf der letzten Platte I 468, im unteren Register der Stadtbelagerung rechts, schließen an die Szene mit dem Maulesel übergangslos die Amazonenkämpfe an. Die Besprechung der Friesplatten erfolgt nach den dargestellten Szenen, die als Einheit komponiert sind: die Verteidigung im linken Teil (I 459 und I 460) mit den Angreifern vor den Stadtmauern (I 461); dann die Mittelszene mit den Opfernden und Thronenden (I 462) sowie den darunter von beiden Seiten Anstürmenden (I 463 und I 464); weiters die von den Mauern herabsteigenden Kriegerphalangen (I 465 und I 466 links), die ausrücken, um die Eindringlinge (I 467) am Tor zurückzuschlagen; schließlich noch die sich von der Stadt wegbewegenden Figurengruppen (I 466 rechts und I 468 links).

I 459/I 460/(I 461) (Taf. 86, 1; 87, 2; 88, 1. 2; 89, 1. 2)

Diese drei Platten bilden szenisch eine Einheit und werden daher gemeinsam besprochen. Die Burganlage ist hier am detailreichsten geschildert: Zwei zinnenbewehrte Türme flankieren die Mauer, im Hintergrund ist links ein weiterer Turm zu erkennen, rechts das Dach eines Gebäudes mit Dachfirst und Giebelakroter, vermutlich ein Tempel, von dem die Giebelfront und ein kurzes Stück der rechten Langseite zu sehen sind[134]. Eine vergleichbare Konstruktion zeigt das Gebäude auf den Platten I 532, I 533, I 537 und I 538 (Taf. 119, 1; 120, 1; 124, 1. 2; 125, 1) vom Leukippidenraub der Nordseite, jedoch sind dort auch die Mauern des Gebäudes im Relief herausgearbeitet und Details, wie die Steinreihen oder mögliche Verzierungen im Tympanon, waren vermutlich durch Malerei ergänzt. Auf jedem Turm stehen paarweise je ein Krieger in persischer Tracht und einer mit Pilos und vermutlich einem Chiton. Allein diese Szene zeigt ein unausgewogenes Bild zwischen Angreifern und Verteidigern, die weit in der Überzahl sind[135]. Eine vergleichbare Darstellung der Verteidigung einer Burganlage gibt es auf dem Klei-

132 Zu Figurenmotiven von Kriegern auf Denkmälern der Klassik und des Hellenismus, s. Pirson 2014, 275–333.

133 Die Bezeichnung der Darstellung als „Stadtbelagerung“ geht auf die Deutung des Frieses als Belagerung von Troja zurück und wird hier – unabhängig von einer anderen Deutung – beibehalten (s. u. Kap. V. *Interpretation*). Benndorf – Niemann 1889, 123–129 Taf. 12. 13; Praschniker 1933a, 16 f.; Eichler 1950, 61–63; Childs 1978, 13. 31–36 Abb. 14–17; Wurster 1977, 125–130. 148–151; Zahle 1979, 279 Kat. 41 Abb. 19; Bruns-Özgan 1987, bes. 76–80. 256 f. Kat. M 3 Taf. 12, 3. 4; Oberleitner 1994, 36; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 209–218.

134 Childs 1978, 31–36; Bruns-Özgan 1987, 109–113. 215–217. 271 Kat. F 25. Vgl. dazu auch die neuen Untersuchungen von Borchhardt – Bleibtreu 2013, 135–137.

135 Anders als die Figuren auf den anschließenden Platten I 462 und I 465, die sich auf einem Gehniveau befinden, das der Höhe der Mauern entspricht, sodass sie nur von den Spitzen der Zinnen verdeckt werden, sind hier die hinter den Zinnen positionierten Verteidiger nur bis zur Hüfte sichtbar; s. u.

nen Sockelfries des Nereidenmonuments von Xanthos[136]. Im Unterschied zu der Stadtbelagerung der Westseite sind hier nur die Köpfe der Verteidiger zu sehen, die bewaffnet zwischen den Zinnen hin und her marschieren, der Fokus liegt auf den attackierenden Belagerern. Nur auf den Platten BM 869 und BM 878 erheben Krieger den Arm, um einen Stein herabzuschleudern[137]. Zwischen den Kriegern zeigen sich vereinzelt händeringende Frauen. Damit ist jedenfalls die streng schematisch wirkende Reihe der hinter den Mauern patrouillierenden Krieger aufgebrochen. Diese Darstellungen geben ein weitgehend realistischeres Bild einer Verteidigung innerhalb der Stadtmauern wieder, sodass man generell davon ausgehen kann, dass auf dem Kleinen Sockelfries das Hauptaugenmerk auf der Situation in der Stadt liegt, da die Verzweiflung der Bewohner und Verteidiger sichtbar gemacht wird. Dies geht vermutlich mit der Szene auf der Platte BM 879 (Taf. 176, 3) konform, auf der die unterliegenden Verteidiger offenbar von dem siegreichen Angreifer zur Kapitulation empfangen werden[138]. Die bekannten Darstellungen einer Stadtbelagerung und deren Verteidigung durch die Bewohner von den Zinnen aus stellen im Gegensatz dazu die Belagerung, also die Angreifer in den Vordergrund. Daher ist der gesamte bildliche Aufbau einer solchen Szene auf die angreifende Partei fokussiert, was sich wiederum in der Anzahl der Figuren oder der Gewichtung der Kampfeinheiten niederschlägt.

Grundlegende ikonographische Elemente für die Visualisierung einer Belagerung können auf den frühen Denkmälern im Orient (s. u.) und auf griechischen Monumenten gleichermaßen gefunden werden, wie W. A. P. Childs in seiner ausführlichen Untersuchung zu den Stadtreliefs dargelegt hat. Die Verteidiger agieren auf den großflächigen assyrischen Reliefs von der Stadtmauer aus: Bogenschützen und Steinschleuderer versuchen, die Angreifer abzuwehren, die die Mauern mit Belagerungsmaschinen bestürmen und über Leitern oder Rampen zu überwinden trachten. Darstellungen aus dem 8./7. Jh. v. Chr., welche die Belagerung in aller Ausführlichkeit schildern, sind beispielsweise aus dem Palast des Sennacherib in Ninive bekannt oder finden sich auf dem Relief des Sargon in Khorsabad mit der Eroberung von Kharkar und Kishesim[139]. Die weitflächig angelegten Reliefs beziehen aber immer die Landschaft mit ein.

In der Vasenmalerei werden – bedingt durch den Bildträger – überwiegend Ausschnitte einer Stadt dargestellt, Teilstücke von Mauerzügen[140]. In der schwarzfigurigen Vasenmalerei ist der Bezug zwischen Bestürmern und Verteidigern in der Regel nicht verbindend, d. h. die Kämpfe finden außerhalb der Stadtmauern statt, die innerhalb der Mauern Verbliebenen erscheinen zwischen den Zinnen zwar auch gerüstet, beteiligen sich aber nicht aktiv am Kampfgeschehen vor den Mauern[141].

Auf einer Hydria in München (Taf. 182, 1) sind einige Krieger auf der Stadtmauer zu sehen, die einen Angriff verteidigen. Der Bogenschütze trägt eine spitz zulaufende Tiara, die anderen Verteidiger sind hingegen gerüstet und mit einem korinthischen Helm ausgestattet. Zu sehen sind außerdem ein weißhaariger Greis, der mit dem linken Arm auf die Angreifer zeigt, und rechts drei Frauen, die das Geschehen beklagen. Ein Krieger steht erhöht und trinkt entweder aus einem Rhyton oder bereitet sich vor, ein Signal in das Horn zu posaunen, hält dieses aber noch gekippt[142]. Die Krieger auf den Mauern agieren hier nur scheinbar gegen die Angreifer, denn der Bogenschütze in orientalischer Tracht zielt – verfolgt man die Richtung des Pfeils – auf Athena oder den hockenden Weißhaarigen, andererseits ringt eine der Frauen die Arme gegen den Knaben wegschleudernden Mann und der Bärtige streckt den Arm hilfesuchend dem heraneilenden Gespann und/oder der Göttin entgegen. Sollte eine Verbindung zwischen diesen beiden Szenen intendiert gewesen sein, so kann die Umsetzung als nicht gänzlich gelungen gelten. Beide wurden im Zusammenhang mit dem Untergang von Troja gedeutet und zeigen deutlich die defensive Situation und die Aussichtslosigkeit der Verteidiger, allerdings bleibt dann offen, ob sie insofern nicht getrennt voneinander zu betrachten sind, da hier zwei unterschiedliche Szenen zusammengefasst werden: die Tötung des Astyanax und die Verteidigung der Stadtmauern[143]. Auf

136 Childs 1978, 22–31; Childs – Demargne 1989, 84–95 Taf. 48–52.

137 Childs – Demargne 1989, Taf. 48, 1; 49, 1; 52, 1.

138 Childs – Demargne 1989, 264–270; Borchhardt 2002, 103 Abb. 9 a. b.

139 s. dazu Childs 1978, 48–54 Taf. 26, 2; 27, 1–4; Zu solchen Bildern aus dem Vorderen Orient s. auch Borchhardt – Bleibtreu 2013, 158–198.

140 Vgl. Childs 1978, 54–71; Childs 1991.

141 Vgl. etwa Childs 1978, 58–65 Taf. 30, 1.

142 Zu dem Signalinstrument Kéras, das ursprünglich aus einem Rinderhorn, später aus Metall gefertigt war s. Paquette 1984, 72 f. mit Beispielen. Es diente auch als Trinkgefäß „á la régalade“, und in dieser Funktion auf der Hydria zu sehen. s. auch die detaillierteren Ausführungen zu dieser Vase von Childs 1991, 30–37 Abb. 2 a–c; Shapiro 1991, 643 mit Abb. 17 (attisch sf. Hydria der Leagros-Gruppe: München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. 1700; um 530–515 v. Chr.). Die Angreifer selbst sind nicht dargestellt, es sei denn, man erkennt eine direkte Verbindung zwischen den Szenen auf der Schulter und am Körper des Gefäßes und deutet die Figuren auf den Zinnen als Gegenwehr zu der Tötung des Knaben.

143 s. dazu auch unten Kap. IV.4.4.4.1. *Räumliche Darstellung von Architektur*. Die Darstellungen auf dieser Vase sind noch nicht restlos aufgelöst und interpretiert worden: s. Childs 1991, 30–37; s. auch Dietrich 2010, 99–101 mit Anm. 180. N. Dietrich erkennt in der Tötungsszene die Ermordung des Troilos durch Achill, doch entspricht die Ikonographie dieses Mythos nicht dem Bild auf der Hydria. Vgl. auch Hedreen 2001, 144–152, der zwar die Unstimmigkeiten in der Ikonographie der Tötung des Troilos auf der Hydria in München einräumt, sich aber für diese Deutung und gegen jene als die Tötung von Hektor’s Sohn Astyanax durch Neoptolemos entscheidet. In seiner Argumentation stellt er die Örtlichkeit des Dramas in den Mittelpunkt: Astyanax wurde in den Versen des Homer innerhalb der Mauern von Troia getötet, die Szene hier findet hingegen außerhalb der Mauern statt. Vergleicht man andere Vasenbilder mit der Tötung des Astyanax und des Priamos, so ist die Ikonographie ähnlich oder gleich – der Enkel des Priamos wird vor dessen Augen durch die Luft geschleudert: Touchefeu 1984, 929–937, bes. 931–935 Taf. 681–686 s; Woodford 1993, 109–111; und die Ikonographie der Tötung des Troilos: Kossatz-Deissmann 1997b, 91–94 Taf. 69–71; Kossatz-Deissmann 1981, 92–95. s. auch AK Stuttgart 2001/2002, 147–150. E. van der Meijden sieht dieses Motiv von den Darstellungen der Tötung des Astyanax entlehnt: Latacz u. a. 2008, 356 f. Nr. 91. Pausanias (10, 25, 9) überliefert, dass der Enkel des Priamos durch Neoptolemos von den Mauern der Stadt gestürzt wurde.

den Mauern dominiert offenbar die hilflose Verzweiflung, zumal nur ein Krieger agiert. Die Niederlage und der bevorstehende Untergang der Stadt sind deutlich spürbar und es scheint auch, dass die Krieger hinter den Zinnen in einen Kampf verwickelt sind, da der linke in Angriffshaltung den Speer gegen den anderen führt. Abgesehen von dem Bogenschützen und der Darstellung der belebten Stadtmauern hat dieses Vasenbild inhaltlich nichts mit den Reliefs der Westwand des Heroons gemein.

Ein anderes Vasenbild verdeutlicht die Intention, Angriff und Verteidigung einer Stadt inhaltlich zu verbinden: Das Innenbild einer Schale in Malibu zeigt dominant den Turm oder Ausschnitt einer zinnenbewehrten Stadtmauer, von der aus zwei Krieger mit Speeren die beiden Angreifenden abzuwehren versuchen[144]. Das Bild erinnert sehr an die Szene auf den Platten I 460/I 461 und beweist einmal mehr die Tradition des Motivs auf griechischen Denkmälern. Für die ausschnitthafte Darstellung der Stadtmauer zeichnet in besonderem Maße der Bildträger verantwortlich (s. u. Kap. IV.4.4.4.1. *Räumliche Darstellung von Architektur*), ebenso wie für das nahe Zusammenrücken der Hopliten, sodass der Eindruck eines Zweikampfes entsteht, wie N. Dietrich erkennt[145]. Allerdings täuscht dieser Eindruck, dass sich die Hopliten in Reichweite der Lanzen befinden, da die Figuren – und dafür zeichnet wiederum der Bildträger verantwortlich – in dem Schaleninnenbild eng aneinandergerückt sind und sich daher die Höhe der Mauer in der Relation zur Körpergröße der Angreifer unverhältnismäßig darstellt. Einen historischen oder mythologischen Kontext kann man nicht erkennen oder nachvollziehen, da Beischriften fehlen, doch wäre bei dieser Szene eine Reflexion auf den Kampf um Troja durchaus möglich.

I 462 (Taf. 90, 1–95, 2)

Die bekannteste und eine der eindrucksvollsten Platten der Heroonreliefs vereint drei unterschiedliche Szenen: eine Opferzeremonie, also ein Blutopfer, ein σφάγιον oder σφάγια[146]; den thronenden Herrscher der Stadt mit seinen Dienern und einer weiblichen Angehörigen des Herrscherhauses; sowie vier Krieger, die offenbar dem Ruf des Anführers auf der anschließenden Platte I 465 folgen und zum Kampf ausrücken, wodurch die Szene mit den Thronenden durchbrochen bzw. auseinandergerissen wird. (Zum Opfertier s. auch den Beitrag v. G. Forstenpointner)

Die Ikonographie auf dieser Platte ist hinsichtlich der szenischen Anordnung singulär. Die erste Figurengruppe mit dem Schlächter und dem Opfernden ist von der Hauptgruppe abgewandt und nimmt auch keinen direkten Bezug auf diese. Hier ist ein Opfervorgang vor der Schlacht gezeigt, der in der Regel als Opfer an eine chthonische Gottheit bezeichnet wird und bei dem das Fleisch des Opfertieres nicht verzehrt wird[147]. Ein Altar oder eine Opfergrube ist nicht zu sehen und auf einer Stadtmauer auch nicht zu erwarten. Außerdem bedarf ein σφάγιον keines Altars, denn ein solches Opfer wurde meist unmittelbar an der Kampflinie durchgeführt[148]. M. H. Jameson sieht bei den drei von ihm angeführten Beispielen zu einem σφάγιον vor einer Schlacht einen Kontrast zu anderen Opferdarstellungen, denn im Vordergrund steht die Tötung des Opfertieres[149]. Ob Opferhandlungen auch auf einer Turmplattform der Stadtmauer durchgeführt wurden, ist unsicher und bislang ohne Vergleich[150]. Möglich wäre, dass die Szene sich innerhalb der Stadtmauern abspielt, aber aus Gründen der Sichtbarkeit auf die Zinnen verlegt ist. Auf dem Tier kniend reißt der Schlächter den Kopf des Opfertieres zurück und ist im Begriff, mit dem Messer die Kehle des Widders durchzuschneiden – die Darstellung folgt also einem Ritual, das bereits von anatolischen bzw. hethitischen und griechischen Denkmälern geläufig ist[151]. Über die Opferbräuche in Lykien ist wenig bekannt, und dann meist nur im Kontext einer Opferzeremonie für Verstorbene[152]. Der Widder auf einem Stamnos in Basel liegt mit tief durchschnittener Kehle auf dem Rücken[153]. Auch dieses Opfer wurde vor einem Kampf durchgeführt, den Patroklos und Hektor ausfechten werden, die aber hier noch im Moment des Zurückgehalten-Werdens gezeigt sind. Vom Opfervorgang

144 Childs 1991, 27–40 Abb. 1 a. d; Cohen 2006, 174 f. Kat. 45 (attisch rf. Kylix: Malibu, J. P. Getty Museum, Inv. 84.AE.38; um 500 v. Chr.); Dietrich 2010, 101 f. Abb. 77 („Schale des Kleomelos-Malers").

145 Dietrich 2010, 101 f. Anm. 183. Der Vergleich mit der Münchner Hydria ist in diesem Fall nicht zielführend, da es sich um eine andere Komposition auf einem anderen Bildträger handelt.

146 Meist im Plural verwendet; RE III A 2 (1929) 1669–1679 s. v. sphágia (L. Ziehen); Stengel 1910, 92–102; Berger 1998, 143–161, bes. 147 zur Durchführung des Opfers; Gebauer 2002, 3 f. Vgl. auch Burkert 2011, 98–100. 112 f.; Jameson 1991, 197–227, bes. 217 f.; Jameson 1994, 317–319. 320–324 listet im Appendix die wenigen bildlichen Überlieferungen der sphagia, vor den Reliefs der Nike-Balustrade bis zum Beginn des 4. Jhs. v. Chr.: ikonographisch entsprechen die Bilder weitgehend der Darstellung auf der Platte I 462. Van Straten 1995, 106 f.; Gebauer 2002, 254–256. 280–285 mit einem ausführlichen Katalog zum Bildmaterial s. 257–279.

147 Vgl. Berger 1998, 143–145 mit Anm. 305 und dem Hinweis auf Hdt. 6, 112, der das Opfer vor der Schlacht bei Marathon beschreibt, und Thukydides 6, 69, über den Ausgang des Opfers. Das σφάγιον findet vor einer Schlacht, meist im Angesicht des feindlichen Heeres (Stengel 1910, 94) und bei Totenbestattungen statt. Bei Schlachtopfern steht nicht die Gottheit im Vordergrund, sondern „es geht einfach darum, dass bereits im Angesicht des feindlichen Heeres der Feldherr oder die Seher, die das Heer begleiten, Tieren die Kehle durchschneiden…" (Burkert 2011, 99). Die Tiere wurden in der Regel nicht entsorgt, sie blieben an Ort und Stelle des Schlachtens liegen, wurden vergraben oder verbrannt: Stengel 1910, 96–98; Berger 1998, 151–153; Gebauer 2002, 4–8. Zum Tieropfer vgl. auch Himmelmann 1997, bes. 65–74.

148 Dazu s. Jameson 1991, 201. 205–209; Jameson 1994, 317–319.

149 Jameson 1991, 219.

150 Vgl. Bruns-Özgan 1987, 77.

151 Zur Diskussion um den griechischen bzw. anatolischen Ursprung der Opferriten in Lykien vgl. İşkan 2004, bes. 379–383 mit Abb. 12 a. Die Autorin verweist auf eine alte anatolische Tradition, den Kopf des Opfertiers für die Schlachtung auf den Boden zu drücken (ebenda 400 mit Anm. 195. 196), und führt die İnandık-Vase (Ankara, Museum of Anatolian Civilizations; Ende 17. Jh. v. Chr.) als Beleg an (zu der Vase s. auch Özgüç 1988, 88 f. Abb. 64 Taf. 37. 46, 1; Wimber 2009, 7–11 Abb. 1-4; 1-5) Eine detaillierte Untersuchung zum Ursprung dieses Ritus kann hier nicht erbracht werden. Betrachtet man die Szenen auf der İnandık-Vase, so liegt die Vermutung nahe, dass sich Bräuche in den verschiedenen Gesellschaften parallel entwickelt haben.

152 Vgl. Bruns-Özgan 1987, 222–229; İşkan 2004; Hülden 2006, 294–318, bes. 307–315 (zum Tieropfer).

153 CVA Basel 3, 42–45 Taf. 22, 3. 23, 4 (attisch rf. Stamnos des Triptolemos-Malers: Basel, Antikenmuseum, Inv. BS 477; um 480 v. Chr.).

154 CVA 1, 23 f. Taf. 37, 1 (attisch rf. Fragment einer Kylix, vom Umfeld des Eucharides-Malers: Cleveland, Museum of Art, Inv. 26.242; um 500–490 v. Chr.). Vgl. van Straten 1995, 106 Abb. 112; Gebauer 2002, 266 und die Bilder der stiertötenden Frauen und Niken, ebenda 268–272

selbst ist hier nichts mehr zu sehen. Als „magical act“ bezeichnet M. H. Jameson die Tötung des Widders auf dem Fragment eines Schaleninnenbildes in Cleveland, die ein Hoplit vollzieht, indem er mit dem linken Knie das Tier zu Boden drückt, den Oberkörper leicht vorbeugt, mit einer Hand das Kinn packt und mit dem Schwert in der anderen bereits den Hals des Opfers durchstoßen hat[154]. Ähnlich geht der Schlächter auf einem Relief in Chalkis mit dem Widder vor: Er hält diesen zwischen seinen Beinen fest und reißt den Kopf zurück, mit dem Schwert holt er zum Stich in den Hals des Tieres aus[155]. Blutige Tieropfer sind für Lykien im Rahmen von Totenopfern zu vermuten und es liegt auch nahe, Opferriten im Zusammenhang mit einer Schlacht zu erwarten. Inwiefern beim Heroon die Vorstellungen griechischer Rituale eingeflossen sind, deren Darstellung vielleicht durch griechische Bildhauer nach Lykien gebracht wurde, oder ob hier lykische Bräuche visualisiert werden, lässt sich derzeit nicht nachweisen[156].

Der Krieger, der das Opfer durchführt (I 462, Fig. 3, Taf. 91, 1), hat selbst nichts mit dem Opfertier zu schaffen, sondern er wendet sich mit erhobenen Händen im Adorationsgestus vielleicht dem Standbild einer Gottheit oder einem Altar zu, der nicht zu sehen ist. Er befindet sich unmittelbar vor dem Aufbruch zum Kampf, denn er steht in voller Rüstung mit Panzer, Schwert, Helm und Schild, den er am linken Arm hält und hochhebt[157]. Die rechte Handfläche weist nach außen, ist also im üblichen Schema der zu verehrenden Figur oder dem Altar zugewandt[158]. Insgesamt strahlt diese Figur dem Anlass entsprechend Ruhe und Würde sowie ernste Nachdenklichkeit aus, ähnlich wie Phineus auf einer Amphora in London, der vor einem Altar steht[159]. Letzterer hebt allerdings nur die Unterarme und streckt die Handflächen vor, wie auch Figuren im Bittgestus bzw. Adorationsgestus auf anderen Denkmälern[160]. Auf einer Lekythos in Karlsruhe sind zwei Mädchen bei den Vorbereitungen für ein Adonisfest zugegen, welche die Unterarme im Betgestus heben[161]. Ein Doppelrelief im Akropolismuseum zeigt auf einer Seite einen Adorantenzug, in dem eine Frau *capite coperto* mit erhobenen Unterarmen und nach außen gedrehten Handflächen einherschreitet[162]. Zu diesem Zug gehören noch ein Mann und zwei Mädchen sowie zwei kleiner dargestellte männliche Figuren. Die Fortsetzung im linken Teil ist nicht erhalten, daher lässt sich nicht mehr feststellen, ob ein Altar oder weitere Teilnehmer an dem Zug dargestellt waren. Die Frau ist die einzige Figur, die beide Unterarme hebt. Auf lykischen Denkmälern begegnet der Adorationsgestus mit einem erhobenen Unterarm auf der amphiglyphen Stele von Yalnızdam[163]. Die Szene wird mit einem Opfer in Verbindung gebracht und der Mann als Priester gedeutet, den ein Page begleitet.

Interessant ist auch die Szene auf einem Glockenkrater im Kunsthistorischen Museum Wien, der Herakles im Betgestus vor einem Altar zeigt, hinter dem auf einer Säule ein Standbild der Chryse steht, die mit erhobenen Armen ebenfalls im Betgestus zu sehen ist[164]. Flehendes Anrufen der Götter drückt der kniende Aias mit den gen Himmel gestreckten Armen aus[165]. Im Unterschied zu I 462, Fig. 3 führt er die Arme gestreckt und schräg nach oben. Die Verzweiflung des Flehens wird somit deutlich, wohingegen der Krieger Fig. 3 mit angewinkelten Unterarmen die Götter um einen günstigen Ausgang des bevorstehenden Kampfes anruft.

Der Thronende I 462, Fig. 5 weist sich mit Schirmträger (Fig. 7), Szepter[166], Haarbinde[167], Fußschemel, Dienerschaft (Fig. 4) und Raubtier zu Füßen des Sitzes (Fig. 6)[168] als Herrscher aus (Taf. 90, 1; 91, 2; 92, 1; 93, 1. 2; 94, 2)[169]. Der Schirmträger und die hockende Gestalt zu seinen Füßen stellen einen Kontext zur orientalischen Herrscherikonographie dar[170]. In der Forschung wurde bereits mehrmals darauf hingewiesen und als Vergleich die Platte BM 879 (Taf. 176, 3) vom Kleinen Sockelfries des Nereidenmonuments angeführt[171]. Beide Darstellungen arbeiten mit ikonographischen Elementen, die von persischen Denkmälern geläufig sind[172]. Der Thron hat gedrechselte Beine und wahrscheinlich eine Rückenlehne, die nicht sichtbar ist und vermutlich durch Malerei

Nr. S 6–S 10 Abb. 140–145 und ThesCRA I (2004) 117 f. Nr. 490–492 Taf. 29 s. v. 2 a. Sacrifices (A. Hermary u. a.).

155 ThesCRA I (2004) 59–134, bes. 117 Nr. 488 Taf. 28 (Marmorrelief aus Larymna: Chalkis, Museum, Inv. 7; um 400 v. Chr.) s. v. 2 a. Sacrifices (A. Hermary u. a.); vgl. auch Schild-Xenidou 2005, 331–335.

156 Bruns-Özgan 1987, 226 f.; İşkan 2004, 400 f.; Marksteiner 2002, 54–65, bes. 56; Hülden 2006, 307–315. Vgl. auch die Beiträge in: İşkan – Işık 2001/2002.

157 Borchhardt 1972, 66 Taf. 34, 2.

158 Neumann 1965, 78–81 erkennt in der gesamten Körperhaltung betend dargestellter Figuren ein ehrfurchtsvolles Verhalten, das mit einer leichten Neigung des Kopfes einhergeht.

159 CVA London, British Museum 5 III I C Taf. 48, 3 a. b. (attisch rf. Halsamphora, vielleicht des Malers der Yale Lekythos, aus Nola: London, British Museum, Inv. E 291; 475–425 v. Chr.). Die gleiche Position nimmt der Schlächter auf einem Kraterfragment ein, allerdings ist er im Moment des Zustechens gezeigt: ThesCRA I (2004) 105 Nr. 361 Taf. 22 (attisch rf. Kelchkrater: Malibu, J. P. Getty Museum, Inv. 86.AE.213; um 430 v. Chr.) s. v. 2 a Sacrifices (A. Hermary u. a.).

160 Beispielsweise einem Relief aus Tegea in London, British Museum, das die Geschwister des Mausolos, Ada und Idrieus, als Adoranten vor einer Statue des Zeus Stratios zeigt. Die Figur der Ada hebt die Unterarme und wendet die Handflächen nach außen: Foucart 1910, 145–175 Abb. 1. Vgl. auch die Figuren im Typus der *femina orans*: Jongkees 1948, 29–39. Die erhobenen Arme werden unterschiedlich hoch gehalten. Anders ist die Geste einer erhobenen Hand zu deuten, wie Frede 2004, 131–141 darlegt. Die Autorin betont außerdem die doppelte Darstellung einer Person auf der amphiglyphen Stele, im Gestus einer Gruß- oder Opferzeremonie und im Kampf. Ähnliche Gesten sind auch von Felsgräbern in Kizkapan und Sakavand geläufig und in kultischem Kontext vor einem Feueraltar gezeigt: Ghirshman 1964, 88 f. Abb. 115–117.

161 CVA Karlsruhe 1, 32 f. Taf. 27, 1–4 (attisch rf. Lekythos aus dem Kreis des Meidias-Malers: Karlsruhe, Badisches Landesmuseum, Inv. B 39; um 390 v. Chr.).

162 Wulfmeier 2005, 74 f. 122 Kat. WR 9 Taf. 7 (Weihrelief aus dem Asklepieion: Athen, Akropolismuseum, Inv. 3013; vor Mitte 4. Jh. v. Chr.).

163 Bruns-Özgan 1987, 114. 224. 290 Kat. V 7 Taf. 20, 1; Borchhardt 1999, 296 (zum Gestus einer erhobenen Hand); Wulfmeier 2005, 29. 148 Kat. GR 1 (Antalya, Archäologisches Museum; Mitte 4. Jh. v. Chr.); Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 242–244 Taf. 8, 5. Zum Opferbild auf dem Grab in Limyra s. Borchhardt u. a. 1969/70, 203–206 Taf. 39, 2; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 242–244 Taf. 8, 3; Borchhardt – Bleibtreu 2012, 137 f. Abb. 23.

164 CVA Wien, KHM 3, 21 Taf. 118, 4–6 (attisch rf. Glockenkrater aus dem Umkreis des Kadmos-Malers, aus Sant'Agata de' Goti: Wien, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung, Inv. IV 1144; 450–400 v. Chr.).

165 Dazu ausführlich Schefold 1976, 71–78 Taf. 15, 2. 3 (attisch rf. Lekythos des Alkimachos-Malers?: Basel, Antikenmuseum, als Leihgabe aus Privatbesitz; um 450 v. Chr.). K. Schefold weist auf die Überlieferung bei Hom. Il. 3, 318, der vor dem Kampf zwischen Paris und Menelaos die Völker mit dieser Gebärde die Götter anrufen lässt.

ergänzt war, denn der linke Arm des Thronenden ruht auf einer Armlehne. Die perspektivische Wiedergabe eines im Dreiviertelprofil gezeigten Stuhls mit Rückenlehne ist oft leicht verzerrt, wie etwa auf einem Volutenkrater in Ferrara, dem sog. Dareios-Krater in Neapel oder einer lukanischen Lekythos in Neapel zu sehen ist[173]. Es ist also durchaus wahrscheinlich, dass der Diademträger auf einem Sitz mit Rückenlehne platziert ist. Die gedrechselten Beine des Sitzes enden in glockenförmigen Füßen und ähneln den unteren Enden des Throns des Dareios auf einem Relief im Palast von Persepolis; sie sind auch auf dem dazugehörigen Fußschemel vorhanden[174]. Vergleichbar sind auch die später datierten zweifach gedrechselten Stuhlbeine des Zeus auf einer Amphora in Neapel, die an den Füßen etwas ausladen, jene des Zeusthrons auf einer Münze in New York[175] sowie das Klinenbein in dem hellenistischen (2. Jh. v. Chr.) Heroon von Kalydon, das genau diese glockenförmige Verzierung aufweist[176]. Ähnlich gedrechselt sind auch die Beine einer Kline auf einem Krater in St. Petersburg, die von einem Maulesel getragen wird[177]. Für das Mobiliar des Thronenden auf I 462 lassen sich sowohl vergleichende Beispiele von Denkmälern in Persepolis als auch in Griechenland anführen, somit weist dieser Typus Elemente auf, die eine weit verbreitete Tradition von aufwändig gestalteten Möbel implizieren[178].

Während der linke Arm entspannt auf der Rückenlehne ruht, thront der Perser auf dem Dareios-Krater mit erhobenem, auf ein Szepter gestütztem rechten Arm, etwas herausgedrehtem Oberkörper und Kopf sowie – und das ist auffallend – mit nacktem Oberkörper. Den Unterkörper, die Beine und den Rücken des weißhaarigen und bärtigen Mannes, der einen Fuß auf den Schemel stellt, den anderen seitlich mit der Ferse an der Schemelkante abstützt, bedeckt nur ein Himation[179], außerdem trägt er eine Tiara. Im Gegensatz dazu steht sein jüngerer Gesprächspartner, der als Orientale ein reich verziertes langärmeliges Gewand, Hosen und einen Mantelumhang trägt. Eine ganz ähnliche Geste wie Fig. 5 zeigt der Thronende auf einem Glockenkrater in Gela. Der als Minos gedeutete Bärtige mit weißem Haar und Diadem sitzt der vor ihm stehenden Athena gegenüber. Beide sind in einen Disput verwickelt, Minos stützt den linken Arm auf ein Szepter, den rechten streckt er mit geöffneter Handfläche der Göttin entgegen, sein Oberkörper ist etwas herausgedreht. Der thronende König Kreon nimmt auf einer lukanischen Vase mit der Darstellung der Vorführung der Antigone eine vergleichbare Haltung ein, auch sein Oberkörper ist etwas zum Betrachter herausgedreht, der rechte Arm hängt herab und umfasst das Szepter, der linke ruht auf dem Oberschenkel[180]. Er trägt eine orientalische Kopfbedeckung in Form einer hohen Tiara.

Der auf einem Diphros mit Szepter und Tiara Thronende auf dem Kleinen Sockelfries des Nereidenmonuments (Taf. 176, 3)[181] nimmt eine wesentlich unbequemere Haltung ein als I 462, Fig. 5, denn er hebt den rechten Arm hoch und umfasst das Szepter in einer Höhe, die weit über seinem Kopf liegt, sodass ihm der Umhang von der Schulter rutscht und der nackte Oberkörper noch zusätzlich betont wird. Selbst mit aufgestütztem Arm strengt diese Haltung an. Im Gegensatz zum rechten Arm, ruht der linke auf dem Oberschenkel, die Schulter hängt entspannt herab[182]. Sein Blick konzentriert sich auf die Gesandten, die sich ihm nähern. Insgesamt ist diese Figurenkomposition unglücklich, denn der Schirmträger muss den Kopf abwenden, damit Platz für den aufgestützten Arm des Thronenden bleibt[183]. Der Schirm ist nicht im Moment des Aufspannens gezeigt. Dafür hätte ein Bildhauer sicherlich eine andere Lösung finden können, denn die Streben des Schirmes sind hier nicht im Relief zu sehen und waren vermutlich auch nicht durch Malerei ergänzt. Der Vergleich zeigt die gegenüber dem Kleinen Sockelfries gelöstere Haltung und weiter entwickelte Ikonographie der Figur des Thronenden auf I 462.

Für den Typus des Thronenden lässt sich zum Beispiel ein Relief aus dem Asklepieion in Athen anführen, das eine bärtige in ein Himation gehüllte Figur zeigt, die auf

166 Borchhardt – Bleibtreu 2006, 57. 66.

167 Herabhängende Enden der Binde sind nicht sichtbar.

168 Auf einer Münze von Epidauros liegt ein Tier unter dem Thron des Asklepios: Richter 1966, 22 Abb. 74 (um 370 v. Chr.) vermutet einen Hund. Das Münzbildnis zeigt wahrscheinlich die chryselephantine Statue des Asklepios von Thrasymedes von Paros (nach Paus. 2, 27). Auf einem Relief in Berlin liegt unmittelbar neben dem Thron der Kybele ein Löwe: Richter 1966, 27 Abb. 114 (Berlin, SM, Antikensammlung, Inv. K106; 5./4. Jh. v. Chr.). Raubtiere geben einen Kontext zum Orient und haben dionysischen Bezug: vgl. auch Gabelmann 1984, 50 mit Hinweis auf ein Fresko in Til Barsib; Thureau Dangin – Dunand 1936, 54 f. Taf. 50. Zum dionysischen Kontext s. auch Shapiro 1994, 175 Abb. 123 (attisch rf. Schale des Douris: ehem. Toronto, Sammlung Borowski; um 480 v. Chr.).

169 Zum Szepter vgl. Jacobs 1987, 36 f.; Borchhardt – Bleibtreu 2006, 47–71.

170 Zur Tradition des Schirmes als herrscherliches Attribut s. Borchhardt – Bleibtreu 2007, 29–67; s. auch Borchhardt – Bleibtreu 2012, 137 Abb. 22. Zum Schirm allg. vgl. auch Weber-Hiden 2004, 37–50; Weber 1990, 85–102 mit Beispielen 203–218.

171 Childs 1978, Abb. 13, 1; Bruns-Özgan 1987, 211 f. 259 f. Kat. M 9; Jacobs 1987, 36 f. 47 f.; Childs – Demargne 1989, 264 f. Taf. 57, 2; 59, 1. 2; Borchhardt 2002, 103 Abb. 9 b; Borchhardt – Bleibtreu 2007, Taf. 10, 4.

172 Root 1979, 287 f. 291 Taf. 15, 15 a (Palast des Dareios); 25, 25 b (Persepolis, Palast des Dareios); 46 (Nimrud, Palast des Assurbanipal). Vgl. auch eine kypro-phönizische Silberschüssel, auf der eine Jagd im Wagen gezeigt ist, dessen Insassen (Wagenlenker und Jäger) von einem Schirm geschützt sind. Einen Schirmträger gibt es nicht, denn es sieht aus, als schwebe der Schirm in der Luft; auch eine Haltevorrichtung ist nicht erkennbar: Childs 1978, 57 Abb. 29 (aus Praeneste: Rom, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia; 8./7. Jh. v. Chr.).

173 Richter 1966, 26 f. Abb. 108 (apulisch rf. Volutenkrater des Dareios-Malers: Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 81947; 350–325 v. Chr.); Abb. 109 (attisch rf. Volutenkrater des Kleophon, aus Spina: Ferrara, Museum, Inv. T 57 C VP; um 525–500 v. Chr.); Abb. 111 (lukanische Lekythos des Primato-Malers: Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 81855; um 350 v. Chr.).

174 Richter 1966, 20 Abb. 63.

175 Richter 1966, 22 Abb. 78 (apulisch rf. Amphora, aus Canosa: Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 8262 [H. 3239]; um 325–300 v. Chr.); Abb. 75 (Makedonische Münze: New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 05.44.392; Ende 4. Jh. v. Chr.). Der Stuhl des Zeus ist allerdings nicht lehnenlos, wie Richter schreibt.

176 Richter 1966, 57 Abb. 283; dazu vgl. auch Dyggve u. a. 1934, 58–61 Abb. 52–54; zur Datierung ebenda 109–126.

177 Richter 1966, 56 Abb. 300 (apulisch rf. Krater: St. Petersburg, Eremitage, Inv. 295; um 400 v. Chr.). Auf Wandgemälden in Pompeji sind genau solche Stuhlbeine mit glockenförmigen Verzierungen dargestellt: Richter 1966, Abb. 515 (Villa dei Misteri). 516 (sog. Vergil, Schauspielerbild, Herculaneum: Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 9019).

178 Vgl. Richter 1966, 13–37; Boardman 1990; zu den Möbeln auf den Friesen s. auch Kap. IV.3.2.

einem Felsen thront und an den thronenden Asklepios auf zwei Reliefs in Athen[184]. Oberkörper und Kopf wendet die Sitzfigur nach rechts, der rechte Arm ist wiederum nach oben angewinkelt und umfasst vermutlich einen stabförmigen Gegenstand. Die Position der Beine und die Haltung des linken Armes lassen sich gut mit der thronenden Figur von I 462 vergleichen, denn die Hand ruht nicht auf dem linken Schenkel oder Knie, sondern ist höher positioniert, da die Figur mit Daumen und Zeigefinger nach dem Stoff des Himations greift und diesen etwas hochzieht. Die linke Hand des Thronenden könnte auf einer Armlehne ruhen, jedenfalls stützt sie sich nicht auf dem Arm des Schirmträgers ab. Der Sonnenschirm war im Vorderen Orient schon im 9. Jh. ein Zeichen der Herrschaft und die Audienzszenen im Palast von Persepolis zeigen den thronenden Großkönig in aufrechter Haltung, mit Szepter und Lotusblüte unter einem Baldachin, und zu Fuß mit seinem Schirmträger, der hinter ihm einherging[185].

Orientalische Trachten kennzeichnen beispielsweise die trojanische Familie auf einem Volutenkrater in Berlin[186]: Priamos trägt ein Ärmelgewand, ein Himation und hohe Stiefel, den Kopf schmückt eine Tiara und der Arm ist auf ein Szepter gestützt. Ein Salpinxbläser, ein Krieger mit Pelte und der Wagenlenker sind ebenfalls in orientalischer Tracht mit Stiefeln und Tiara gezeigt, eine andere Figur trägt stattdessen einen Kranz im Haar. Auf einem Glockenkrater in New York thront Europa unter einem Baldachin in einem langärmeligen Gewand und mit einer Tiara[187]. Sie empfängt den Leichnam des Sarpedon in Lykien und auch andere Lykier tragen dort eine orientalische Tracht mit langen Hosen, Ärmelgewand und Tiara. Die Darstellung bezieht sich – wie in der Forschung vermutet wird – auf das Drama „Europa" des Aischylos und präsentiert die Lykier in orientalisch-medischer Tracht, wodurch sie zusätzlich von den Griechen differenziert werden[188]. Auf dem Innenbild einer Schale in Orvieto sind zwei Orientalen zu sehen, von denen einer ein Blasinstrument spielt, der andere in langem fließenden Gewand, langem Bart und einer Binde im Haar auf einen Stock gestützt niedersinkt[189].

Den beiden thronenden Figuren auf der Platte I 462 ist linkerhand jeweils ein Schirmträger beigestellt (Fig. 7 und 11, Taf. 92, 1. 2). Der linke trägt eine Hosen-Ärmeljacken-Tracht und eine Tiara, bei dem anderen handelt es sich vermutlich um eine weibliche Figur; sie trägt ein griechisches Gewand ohne Kopfbedeckung und hat dichtes kurzes Haar[190]. Auch der Schirmträger auf der Platte BM 879 (Taf. 176, 3) trägt einen Chiton, bei einem ebenfalls möglichen Ärmelgewand wäre eine Kopfbedeckung zu erwarten. J. Borchhardt und E. Bleibtreu haben jüngst die schirmtragende Fig. 11 als Pagen gedeutet und führen diesen auf die Übernahme der Institution des Pagencorps aus dem persischen Hofzeremoniell zurück[191]. Für O. Benndorf und F. Eichler ist die Figur neben der weiblichen Thronenden eine Dienerin[192]. Das Geschlecht dieser schirmhaltenden Figur kann tatsächlich nicht eindeutig bestimmt werden, denn das kurze, dichte Haar und die flache Brust geben keine klaren Hinweise. Man geht in der Forschung jedoch meist davon aus, dass der weiblichen Thronenden auch eine weibliche Schirmhalterin beigestellt ist[193]. Verglichen mit den Gesichtern der anderen Figuren dieser Platte sind die Züge der Fig. 11 aber ausnehmend grob und wenig weiblich, und auch die Dienerinnen um Penelope (I 481, Taf. 49, 1) haben zwar kurzes Haar, zeigen aber in der gesamten Erscheinung weibliche Züge. Die Interpretation erschwert zusätzlich, dass die Schulterpartie sehr breit und der Körper von Fig. 11 überwiegend verdeckt ist.

In der Vasenmalerei ist der Schirm mehrheitlich ein Attribut weiblicher Figuren, die entweder den Schirm selbst tragen oder denen Dienerinnen beigestellt sind, die den Schirm halten[194]. In anderen Kontexten kommen vereinzelt auch männliche Schirmträger für Frauen vor. Wird die Armhaltung der Figur hinter der thronenden Frau im Ostgiebel des Nereidenmonuments richtig interpretiert, so wäre hier ebenfalls ein

179 Richter 1966, 37 Abb. 190 (apulisch rf. Volutenkrater des Dareios-Malers: Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 81947; 350–325 v. Chr.); Trendall – Webster 1971, 112 mit Abb.; Taplin 2007, 235–237 Nr. 92.

180 Trendall – Webster 1971, 65 mit Abb. (lukanische Nestoris: London, British Museum, Inv. F 175; um 380–370 v. Chr.).

181 Zum Sitz vgl. Weber 1990, 94 f.; s. allg. Richter 1966, 19–33; Andrianou 2009, 22–31, bes. 24 f. Abb. 3.

182 Die Darstellung zeigt Elemente des persischen Hofzeremoniells wie den Schirm, die Tiara und auch das lange Szepter, ungewöhnlich ist hingegen, dass Schultern und Unterkörper des Thronenden nur mit einem Mantel bedeckt sind. Dieser kann somit kaum der Großkönig selbst sein, der ja niemals mit unbedeckten Körperteilen gezeigt wird. In der Figur einen Satrapen zu sehen, wäre eventuell möglich, wahrscheinlicher und der Körperhaltung eher entsprechend ist jedoch die Darstellung eines lokalen Fürsten. Vgl. auch Borchhardt – Bleibtreu 2007, 52 mit Anm. 190; Jacobs 1987; Bruns-Özgan 1987, 211 f.; Gabelmann 1984, 50 f. Kat. 17 a; s. auch Borchhardt 1980, 10–12.

183 Borchhardt – Bleibtreu 2007, 29 f. Taf. 10, 4 vermuten, dass hier der Moment des Aufspannens gezeigt wird, was aber zum einen voraussetzt, dass die Büchse des Schirmes und die Hand des Trägers vom Kopf des Thronenden verdeckt werden, und zum anderen impliziert, dass die Vorbereitungen während des Empfangs der Delegation noch im Gange waren. Beide Umstände erweisen sich im Rahmen einer Audienz als unwahrscheinlich.

184 Wegener 1985, 116–118. 296 Kat. 103 Taf. 18, 2 (Weihrelief vom Asklepieion in Athen: Athen, Nationalmuseum, Inv. 1388; um 420 v. Chr.): Die Ikonographie der Figurengruppe rechts weist auf Zeus und Hera. Prignitz 2014, 214–219 mit Abb. (Reliefs, Athen, Nationalmuseum, Inv. 173 und 174; 1. Hälfte 4. Jh. V. Chr.).

185 Vgl. dazu die Untersuchungen von Borchhardt – Bleibtreu 2007, 31–40. 46 f. Taf. 2–6. 9.

186 Giuliani 1995, 43–45; 122–132 Abb. 81 (apulischer Volutenkrater: Staatliche Museen, Berlin, Antikensammlung, Inv. 1984.45; 4. Jh. v. Chr.).

187 Shapiro 1994, 26 f. Abb. 14 (apulisch rf. Glockenkrater des Sarpedon-Malers: New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 16.140; um 390–380 v. Chr.); Taplin 2007, 72–74.

188 Trendall – Webster 1971, 7–10. 52–54; Taplin 2007, 72. Zur persischen Tracht vgl. Knauer 1985, 578–741, zur Ärmeljacke (kandys) 607–623; Bittner 1987, 14–70; zur medischen Tracht ebenda 180–198.

189 Beazley Archive 211338; Masseria 2008, 223–232 Abb. 1–3 (attisch rf. Schale des Pistoxenos-Malers, aus Orvieto: Orvieto, Museo Civico, Inv. 2587 und Collezione Faina 45; 475–425 v. Chr.). Das diadema basilikon wird auch als königliche Krone bezeichnet: Quispel 2004, 46–68, bes. 49 mit Anm. 14 führt im Buch Ezechiel einen Traum des Moses an, in dem ihm Gott in menschlicher Gestalt erscheint: Man (i.e. „… not God himself, but the anthropomorphic revelation to man") thront auf der Spitze des Berges Sinai und winkt Moses, heranzutreten, und übergibt ihm ein „diadema basilikon" (Eusebius, pr.ev. 9, 29, 5); DNP III (1997) 498 f. s. v. Diadema (R. Hurschmann); Ritter 1965; Ritter 1987; von Gall 1969/70, 299–318, bes. 300–302 unterscheidet das hellenistische vom achai-

männlicher Schirmhalter zu sehen, der vermutlich dem Pagencorps angehört[195]. Auf einer Lekythos aus Tanagra ist die Entführung der Helena dargestellt, die von einem männlichen Schirmhalter, vielleicht einem Pagen, begleitet wird, wodurch der Kontext zu Troja hergestellt wird[196]. Zur Ikonographie der Helena gehören auch Szenen, die sie thronend mit einer Dienerin zeigen, die meist hinter ihr steht und einen Schirm über sie hält[197].

Der Schirm des Thronenden Fig. 5 war durch Malerei ergänzt und füllte offenbar den gesamten Freiraum über dem Szepter und dem hochflatternden Umhang des Kriegers Fig. 8 aus – dies erschließt sich einerseits aus der Armhaltung seines Trägers, aufgrund derer ein fast senkrecht gehaltener Schirm ergänzt werden kann; andererseits muss der Schirm so groß gewesen sein, denn hätte er nur die Ausmaße von jenem der Fig. 10 gehabt, so wäre gerade noch der Kopf des Thronenden geschützt gewesen, nicht aber seine Schulter und der Arm. Außerdem war dieser Schirm wohl nicht so stark unteransichtig gezeigt wie der andere, denn der Thronende befindet sich auf einer Ebene tiefer und für das Schirmdach, dessen Rand sich etwas über der Faust des Schirmhalters befunden haben muss, steht nur ein schmales Feld zur Verfügung. Allenfalls wäre eine leichte Unteransicht, die Einblick in das Innere des vom Betrachter abgewandten Schirmdaches gewährte, hinter dem Szepter und dem flatternden Mantel der Fig. 8 möglich.

Der Schirm war nicht nur Sonnenschutz, sondern auch Statussymbol und damit höhergestellten Personen oder Herrschern vorbehalten. Bekannt ist der Schirm als Zeichen eines Würdenträgers im Nahen Osten bereits seit dem frühen 1. Jahrtausend v. Chr., in der Vasenmalerei archaischer und klassischer Zeit taucht er bei Männern in anakreontischen Szenen, in Verbindung mit Komödien auf oder als Statussymbol für Frauen, die ein Schirmträger begleitet[198]. Auf dem sog. Black Obelisk of Shalmaneser III, der im Jahre 825 in Nimrud aufgestellt wurde, steht der Schirmträger unmittelbar hinter dem König, hält den Schirm aber nicht direkt über dessen Kopf, sondern etwas dahinter, sodass das Haupt des Souveräns nur andeutungsweise geschützt wird[199]. Auf dem Reliefstreifen 4 des Bronzenen Tores für ebendiesen assyrischen König ist die Belagerung einer Stadt oder Festung gezeigt, die angreifenden Krieger und der König, der auf erhöhtem Terrain von Höflingen umgeben thront[200]. Im Kontext der Herrscherikonographie steht der Schirm des Thronenden in der Tradition der Darstellungen des Großkönigs mit dem Schirmträger auf den Toren des Palastes von Persepolis[201].

Der Thron der Fig. 10 (Taf. 92, 2) hat eine Rückenlehne, von der der Ansatz einer Armlehne zu sehen ist, der Rest ist vermutlich durch Malerei ergänzt gewesen. Die Armlehne selbst ist aufwändig gestaltet und endet in einer theriomorphen Figur (Sphinx?), ähnlich wie am Thron einer weiblichen Figur auf einer Lekythos in Neapel, auf einem apulischen Krater oder einem Relief in Berlin[202]. Vergleichbar ist auch der Thron der weiblichen Figur auf der Westseite des Harpyien-Monuments aus Xanthos mit einer Sphinx als Stütze der Armlehne, die allerdings direkt über dem Stuhlbein auf einem Sockel sitzt[203]. Unter dem Handgelenk der Thronenden liegt ein Polster oder ein Stück Stoff ihres Mantels, unter der Armlehnenstützfigur ist die Sitzfläche durch ein erhöhtes abgerundetes Holzstück oder einen Rundpolster begrenzt, wie dies auch bei dem Thron der rechten weiblichen Figur der Westseite des Harpyien-Monuments der Fall ist[204]. Der Unterschied zwischen den beiden Stühlen auf der Westseite des Harpyien-Monuments ist die Anbringung der Stütze für die Armlehne in Form einer dorischen Säule, die bei der rechten Figur, die zusätzlich auf einem Polster sitzt, nicht direkt auf den Stuhlbeinen ansetzt, sondern auf einer Strebe aufliegt. Auf dem apulischen Krater in London ist dies ähnlich gelöst, allerdings fehlt hier die Querstrebe über dem Polster[205]. Der breite Fußschemel entspricht der für Schemel üblichen Form mit eingezogenen geschwungenen Füßen, die oft in Tierpranken enden[206].

menidischen Diadem, das immer in Verbindung mit der Tiara getragen wurde. Vgl. auch Wiesehöfer 2012, 55–61, der die Kombination von tiara orthé und diadêma als Zeichen der Königswürde hervorhebt, aber betont, dass das Diadem auch anderen Personen zusteht. Nieswandt 2012, 63–159 analysiert die unterschiedlichsten (numismatischen) Belege zu Tiara und Diadem, wobei auch eine Kategorie Beispiele für das Diadem ohne Kopfbedeckung umfasst (ebenda 124 f. 136 f). Zum Diadem in nachklassischer Zeit vgl. die Beiträge in Lichtenberger u. a. 2012. In der Vasenmalerei ist Priamos weißhaarig und vollbärtig auch mit Diadem dargestellt: Neils 1994, 507–522; vgl. auch Matheson 2009, 192–200 mit Abb. 2. 3.

190 Zum Schirm, der ursprünglich nur ein Sonnenschutz, in der Folge auch ein Statussymbol und Zeichen eines Würdeträgers war, s. allg. RE II/III (1921) 433–435 s. v. Schirm (A. Hug); DNP XI (2011) 176 s. v. Schirm (R. Hurschmann); Miller 1992, 193–198, sieht auch die Übernahme des Schirmes in Greichenland aus dem Orient (ebenda 195), mit Quellenangaben und Beispielen. Die Übernahme des Schirmes als Statussymbol in Lykien vom assyrischen Hof und über das persische Hofzeremoniell betonen auch Borchhardt – Bleibtreu 2007, 29–67, bes. 51 f.; s. auch unten Kap. IV.3.1. *Realien*.

191 Borchhardt –Bleibtreu 2012, 119–160, bes. 136–139. 143–146.

192 Benndorf – Niemann 1889, 127 f. betonen die flache Brust der Figur; Eichler 1950, 62.

193 Vgl. dazu Borchhardt – Bleibtreu 2012, 137 mit Anm. 71.

194 Der Schirm dominiert auf italischen Vasen, und zwar in mythologischen, anakreontischen und häuslichen Szenen; vgl. etwa die Liste bei Trendall 1982, Index S. 1289 f. s. v. Parasol.

195 Childs – Demargne 1989, 295 Taf. 141, 1 räumen ein, dass es aufgrund der Giebelschräge keinen Platz für einen Schirm gibt. Dieser könnte jedoch durch Malerei ergänzt gewesen sein. Jedenfalls hält die Figur die höhenversetzten Hände so, als würde sie einen stabförmigen Gegenstand umfassen. Zur Deutung einer solchen Szene s. Borchhardt – Bleibtreu 2007, 29 f. Taf. 10, 5. 6; Borchhardt – Bleibtreu 2012; vgl. auch Weber 1990, 92–99; 214.

196 Kahil – Icard 1988, Nr. 44 Taf. 300 (attisch sf. Lekythos des Amasis-Malers, aus Tanagra: Athen, Nationalmuseum, Inv. CC674; 575–525 v. Chr.).

197 z. B. Kahil – Icard 1988, 515 Nr. 73 Taf. 304 (lukanische Nestoris aus der Basilicata: London, British Museum, Inv. F175; 390–380 v. Chr.); 516 Nr. 75 Taf. 304 (apulischer Kolonettenkrater aus Arpi: Foggia, Museo Civico, Inv. 132727; 350–310 v. Chr.); 528 Nr. 155 Taf. 319 (apulischer Glockenkrater des Malers der Schirme, aus Tarent: Heidelberg, Universität, Antikenmuseum und Abguss-Sammlung, Inv. 26.85; um 400 v. Chr.). Dazu vgl. auch Miller 1992, 198. Wiederum in einem anderen inhaltlichen Kontext, nämlich dem dionysischen Umfeld, zeigt eine Berliner Vase Basilinna am Chytrentag, der ein Satyr folgt und ihr den Schirm über das Haupt hält: CVA Berlin, Antikensammlung-Pergamonmuseum 1, 55 f. Taf. 35, 2 (attisch rf. Skyphos des Penelope-Malers, aus Chiusi: Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung, Inv. F 2589; 450–400 v. Chr.) und s. Miller 1992, 194 f. Eine andere Szene im Komosgenre zeigt Frauen und ein Mädchen mit aufgespanntem Schirm, den es über

Die Thronende Fig. 10 strahlt Gelassenheit aus, ihre Haltung verrät Interesse am Geschehen auf den Zinnen, das sie aufmerksam beobachtet, beunruhigt scheint sie nicht zu sein. Sie entspricht somit weder den Sitzfiguren, die den Schleiergestus vollführen, noch den trauernden Frauen auf Grabreliefs. Ihre Anwesenheit auf den Mauern scheint ihrer Position im höfischen Gefüge zu entsprechen und wird offenbar als selbstverständlich verstanden. Gleichermaßen gelassen, allerdings in einem anderen Kontext, wohnen beispielsweise auch zwei Frauen auf einem Relief in Athen und in Piräus einer Gelageszene bei[207], wobei auf dem ersteren die Frau mit übergeschlagenen Beinen auf der Kline eines Lagernden sitzt, ein Arm ruht auf dem Knie, der andere stützt sich auf dem Bett ab. Das Relief in Piräus wiederum zeigt eine Frau neben dem Kopfende einer Kline mit versetzten Beinen und ganz ähnlicher Armhaltung wie die andere weibliche Figur. Beide Figuren drehen den Oberkörper etwas heraus, wie das auch bei Fig. 10 der Fall ist, und sind durch keine Geste mit dem Lagernden verbunden.

Fig. 10 trägt einen Polos, eine Kopfbedeckung, die beispielsweise bei Tänzerfiguren zu finden ist, aber auch Andromeda wird in der Vasenmalerei oft mit Polos dargestellt, etwa auf einem Volutenkrater des Sisyphos-Malers[208]. Der Polos ist verziert und von einem Schleier bedeckt. Auf einer Pelike des Dareios-Malers thront Andromeda in nachdenklicher Pose, ihr Haupt bedeckt ein Polos, das Haar ist hochgesteckt, die Füße ruhen auf einem Schemel und sie legt den rechten Arm auf das rechte Knie[209].

Die im Schneidersitz mit verschränkten Armen hockende Fig. 4 trägt keine eindeutig identifizierbare Orientalentracht mit Hosen und Ärmeljacke, auch ist keine Kopfbedeckung erkennbar, da der Kopf abgebrochen ist. Am linken Bein zeichnet sich eine Kerbe ab, die vielleicht eine Hosenfalte oder die Falte eines Chitons anzeigt. Da sich keinerlei Gewandstruktur abzeichnet, die Figur aber auf dem Boden hockt, wird vielleicht am ehesten eine am Körper anliegende Hosentracht zu ergänzen sein, gleich wie bei dem Schirmträger Fig. 7, der als Diener schon wegen der Kopfbedeckung nur eine Hosentracht tragen kann[210]. Vergleichbare Figuren mit verschränkten Armen sind stehend dargestellt, etwa der im Ostgiebel des Nereidenmonuments frontal gezeigte Jüngling, der aufgrund der Armhaltung als Page gekennzeichnet ist[211], oder die Audienzszene auf der Westseite des Sockels vom Pajawa-Sarkophag aus Xanthos mit den beiden mit verschränkten Armen hinter dem Satrapen stehenden Orientalen[212]. Die Fig. 4 wendet sich vom Gepanzerten ab, ist also eindeutig dem Thronenden zugeordnet. Die Armhaltung impliziert Gelassenheit, die Figur gehört also weder zu den an der Opferhandlung beteiligten Personen noch zu den Kriegern, sondern ist direkt der zentralen Figurengruppe mit dem thronenden Herrscher zugeordnet und kann somit nur zu seiner Entourage gehören.

Auffallend ist das unmittelbare orientalische Umfeld des Thronenden Fig. 5: der Jagdleopard (s. Beitrag G. Forstenpointner, Kap. IV.5.), der Schirmträger in orientalischem Gewand und der Hockende, ebenso in einer Hosen-Ärmeljackentracht und wahrscheinlich noch mit einer Kopfbedeckung. Diese Elemente kontrastieren zu der Himationtracht der thronenden Figur, dem Diadem und dem nackten Oberkörper. Die weibliche Thronende wiederum ist in griechischem Gewande präsentiert, in Chiton und Himation, mit dem sie nicht ihr Haupt bedeckt, denn sie trägt einen Polos. Ihre Haltung und ihr Körper weisen auf eine noch junge Frau. Helena beispielsweise wird auf einigen Vasenbildern mit erhöhtem Diadem bzw. mit einem Polos gezeigt[213]. Das allein spricht noch nicht für eine Deutung der Thronenden als Helena, es stellt sich allerdings die Frage, ob die Frau eines Dynasten mit einem Polos dargestellt worden ist oder ob diese Kopfbedeckung für eine mythologische Figur spricht[214]. Für diese Figuren wird der Polos als eine Erhöhung im Sinne einer Heroisierung zu deuten sein, wie auch schon V. Müller in seiner Studie über den Polos vermutet[215]. Für festliche Anlässe tragen auch Menschen, also nicht-göttliche oder nicht-mythologische Figuren, den Polos.

den Komasten hält und der als konvexe Linie wiedergegeben ist: CVA Malibu, J. P. Getty Museum 8, 38 f. Nr. 55 Taf. 426, 1. 2 (attisch rf. Schale des Briseis-Malers, signiert von Brygos: Malibu, J. P. Getty Museum, Inv. 86.AE.293; 480–470 v. Chr.). Zum Schirm vgl. Kurtz – Boardman 1986, 35–70, bes. 64 f.; Miller 1992, 193–198; Borchhardt – Bleibtreu 2007, 29–67 zeigen den Schirm als Herrschaftssymbol in den Kulturen des Orients und Okzidents. Vgl. auch Borchhardt – Bleibtreu 2012. Zur Verbindung des Schirms im Herrscher- und Totenkult s. auch Weber 1990, 69–99.

198 Miller 1992, 19; Borchhardt – Bleibtreu 2007.

199 Reade 2007, 62–64 Abb. 66 (Nimrud, Black Obelisk of Shalmaneser III; um 825 v. Chr.); King 1915, 23 Taf. 15; 24 Taf. 20; 28 Taf. 43; 34 Taf 73. Der Schirm bedeckt vielleicht aus kompositorischen Gründen nicht zur Gänze das Haupt oder ist hier nicht nur Sonnenschutz, sondern auch Statussymbol; vgl. Borchhardt – Bleibtreu 2007, 31–34, Taf. 1, 2 (Stelenfragment aus Susa, Sargon mit Gefolge; 3. Jt. v. Chr.); Taf. 2, 1 (Nimrud, Nordwest-Palast, Relief: Assurnasipal II; 883–859 v. Chr.).

200 Childs 1978, 49–53 Taf. 26, 3 (Bronze Gates of Shalmaneser III, Bd. 4, 2–3: London, British Museum; 2. Hälfte 9. Jh. v. Chr.).

201 Vgl. Weber 1990, 92 f. 200 Taf. 49, 179–182; Borchhardt – Bleibtreu 2007, 4 f. Taf. 9; Borchhardt – Bleibtreu 2012.

202 Vgl. auch zu den Möbeln Kap. IV.3.2. *Realien*. Richter 1966, 27 Abb. 111 (lukanisch rf. Lekythos des Primato-Malers: Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 81855 [H. 29000]; um 350 v. Chr.); Abb. 113 (apulisch rf. Kolossalkrater: London, British Museum, Inv. F 272; um 350 v. Chr.); Abb. 114 (Marmorrelief mit thronender Kybele: Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung, Inv. K 106; Ende 5./Anfang 4. Jh. v. Chr.).

203 Kyrieleis 1969, 145 f. 190–192.

204 Richter 1966, 25 Abb. 100.

205 Vgl. die Armlehne der Frau des Verstorbenen im Grab von Kazanlak: Richter 1966, 22 Abb. 79 (4. Jh. v. Chr.).

206 Zum Fußschemel s. Richter 1966, 49–52. Bei den hier dargestellten Fußschemeln handelt es sich um den Typus 2 bei Richter 1966, 50 f., der über einen langen Zeitraum verwendet wurde. Vgl. auch Kyrieleis 1969, 12–15. 181–192; Andrianou 2009, 113 mit Anm. 34 zu den inschriftlichen Überlieferungen von Fußschemeln.

207 Dentzer 1982, 592 Kat. R 221 Taf. 79, 476 (Relief aus Piräus: Athen, Nationalmuseum, Inv. 1500; 4. Jh. v. Chr.); Abb. 593 Kat. 223 Taf. 79, 478 (Relief aus Piräus: Piräus, Museum, Inv. 208; 4. Jh. v. Chr.).

208 CVA Malibu, J. P. Getty Museum 4, 10 f. Abb. 190–192 (attisch rf. Volutenkrater der Sisyphos-Gruppe: ehemals Malibu, J. P. Getty Museum, Inv. 85.AE.102; um 410–400 v. Chr.); Godart – De Caro 2008, 176 f. Kat. 49 mit Abb.

209 CVA Malibu, J. P. Getty Museum 4, 14–17 Taf. 198–200 (apulisch rf. Pelike des Dareios-Malers: ehemals Malibu, J. P. Getty Museum, Inv. 87.AE.23; um 340–330 v. Chr.); Godart – De Caro 2008, 192 f. mit Abb.

210 Benndorf – Niemann 1889, 128; Gabelmann 1984, 50 erkennt eine nackte Figur. Dies ist wegen des Kontexts unwahrscheinlich, und weil mit Ausnahme der Figuren der Theseus- und Perseustaten keine nackten Figuren dargestellt sind.

211 Childs – Demargne 1989, 216–220. 292–296 Taf. 144, 1. 2. Abb. 24. Vgl. Borchhardt – Bleibtreu 2012, 137.

Ebenso ist diese Kopfbedeckung auf Darstellungen im Kontext des Totenkults und auch als „Brautkrone" zu finden[216]. Die Thronende im Ostgiebel des Nereidenmonuments ist nicht nur im Gestus des Schleierziehens gezeigt, sondern sie trägt auch einen Polos, über dem der Stoff des Schleiers liegt[217]. Somit ist diese Figur als überhöhte bzw. höhergestellte Person gekennzeichnet, wie sie auch P. Demargne und W. A. P. Childs in Anlehnung an orientalische „Paare" deuten: „La glorification du couple dynastique…"[218]. Im Falle einer Deutung der gesamten Szene als Belagerung von Troja (s. u. Kap. V.I. *Interpretation*) und der weiblichen Fig. 10 als Hekabe wäre hier eine stark idealisierte Frau zu sehen, deren Erscheinung im Gegensatz zu der des Ehemannes und Königs Priamos steht, der als älterer Mann aufgefasst ist. Sie ist auch entfernt von dem Thronenden angeordnet und befindet sich in erhöhter Position. Priamos und Hekabe als Herrscherpaar finden sich äußerst selten, etwa auf einer Hydria, die das Paar nebeneinander thronend zeigt, während sie die Ankündigung vom Tod des Troilos entgegennehmen[219]. Dort thronen Priamos und Hekabe nach rechts gewandt und nebeneinander, die Königin ist im Hintergrund und wird teilweise verdeckt. Hier wurde offenbar eine deutliche Trennung zwischen den beiden Thronenden angestrebt. Sie befinden sich auch nicht auf derselben Ebene, denn Fig. 5 sitzt auf einer Ebene mit der hockenden Fig. 4 und den Figuren der Opferszene[220]. Dagegen scheinen die beiden Krieger Fig. 8 und 9 eine Stufe zu besteigen – die Knie der ausschreitenden Beine sind stärker angewinkelt und etwas höher – und die weibliche Figur ist noch höher positioniert, denn ihr Fußschemel steht auf einer Plattform hinter den Kriegern Fig. 11 und 12. Somit sind mindestens drei Ebenen zu unterscheiden: Die Opfernden, der Hockende und die beiden Krieger rechts befinden sich auf derselben Ebene wie der Thronende, die Krieger Fig. 8 und 9 steigen auf eine etwas höhere Plattform und die weibliche Figur mit dem Schirmträger befindet sich auf dem höchsten Niveau der Anlage[221]. Aus kompositorischer Sicht füllen letztere das Bildfeld auf diese Weise gut aus, sie wären aber auch problemlos auf demselben Niveau wie Fig. 5 darzustellen gewesen und der Schirm müsste dann nicht so dicht über dem Kopf gehalten werden. Allerdings hätten so die Zinnen vermutlich den Schemel und einen Teil der Unterschenkel der Frau verdeckt, anstelle der Krieger rechts, wie das jetzt der Fall ist.
Es gilt natürlich auch zu berücksichtigen, dass die weibliche Figur nicht unbedingt gleichwertig mit dem thronenden Souverän dem Kriegsgeschehen beiwohnt, sondern etwas zurückgenommen ist bzw. sich perspektivisch in etwas weiterer Entfernung befindet (s. u. Kap. IV.4.4.4. *Räumlichkeit und Tiefenwirkung* und Kap. V. *Interpretation*). Andererseits ist sie auf einer höheren Ebene positioniert und gewinnt dadurch wieder an Bedeutung. Das Götterpaar Zeus und Hera thront gleichwertig nebeneinander auf einer Ebene, wie das auf vielen Denkmälern zu sehen ist, etwa auf einem Glockenkrater in New York, auf dem sie Europa empfangen, um über das Schicksal von deren Sohnes Sarpedon zu diskutieren[222].

I 463 (Taf. 96, 1. 2)
Vgl. I 467.

I 461 und I 464 (Taf. 89, 1. 2; 97, 1)
Die Figurengruppen der Angreifer wiederholen sich auf diesen Platten: Es ist jeweils eine Dreiergruppe von Kriegern zu sehen, die sich auf dem felsigen Gelände mit vorgestrecktem Schild vor den Steinen und Speeren zu schützen suchen, die von der Stadtmauer herabgeschleudert werden. Auf I 464 bekämpfen allerdings nur zwei Steinschleuderer (kestrosphendones), die drei Krieger, die sich aber nicht gegen diese schützen, sondern nach links wenden, von wo gar keine Attacke erfolgt. Sie strecken also die Schilde gegen keinen sichtbaren Verteidiger.

212 Demargne – Laroche 1974, 79–84 Taf. 42, 1. 2; Taf. 45, 3; s. auch Borchhardt – Bleibtreu 2012. Auf dem Grand Camée de France kauert neben der weiblichen Thronenden ein Orientale an eine Pelte gelehnt: Giuliani – Schmidt 2010, 26 vermuten eine Personifikation Armeniens oder Parthiens. Im Mausoleum von Belevi war die Statue einer Orientalenfigur, eines Pagen mit verschränkten Armen aufgestellt: dazu demnächst Ruggendorfer a.

213 Vgl. Kahil – Icard, 1988, 520–537 Nr. 173. 174 Taf. 323; Nr. 187 Taf. 326; Nr. 202. 208 Taf. 328.

214 Vgl. Kahil – Icard, 1988, 558 f.: „Pour souligner sa beauté quasi divine H. peut porter un polos bas, une haute coiffure recouverte d'un voile. Ailleurs elle est coiffée d'une coronne crénelée." Die Verbindung der Helena zu einer Heroine wird in dieser Ikonographie vage vermutet. Vgl. auch den Polos-ähnlichen, mit Blüten dekorierten Aufsatz der Kore Phrasikleia des Aristion von Paros: Kaltsas 2002b, 48 f. (Athen, Nationalmuseum, Inv. 4889; 540–530 v. Chr.); vgl. auch Kaltsas 2002a, 7–26.

215 Müller 1915.

216 Müller 1915, 81–83; s. auch DNP X (2001) 39 s. v. Polos [3] (R. Hurschmann).

217 Childs – Demargne 1989, 292–294 Taf. 141, 1 (BM 924).

218 Childs – Demargne 1989, 292.

219 Laurens 1988, 473–481, bes. 475 Nr. 9 Taf. 280 (Hydria aus Klazomenai: Athen, Nationalmuseum, Inv. 5610; um 550–540 v. Chr.).

220 Benndorf – Niemann 1889, 127 f.

221 Borchhardt – Bleibtreu 2013, 135–137 Taf. 131, 2.

222 Trendall – Cambitoglou 1978, 164 Nr. 1 Taf. 53, 1 (apulisch rf. Glockenkrater des Sarpedon-Malers: New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 16.140 [Rogers Fund 1916]; um 400–380 v. Chr.).

Die beiden Dreiergruppen unterscheiden sich in ihrer Kleidung: Während die Krieger auf I 461 einen knielangen Chiton und einen Pilos sowie ein Schwert an der linken Hüfte tragen, scheinen jene der Platte I 464 mit einem Trikot mit breiter Gürtung bekleidet zu sein, wie dies von Amazonen bekannt ist. Sie sind wahrscheinlich nicht nackt, wie es vielleicht den Anschein haben könnte, denn dafür sind die Körperformen und die Muskulatur zu wenig ausgearbeitet. Außerdem müssten bei Fig. 1 die Geschlechtsteile zu sehen, bei Fig. 2 das Gesäß deutlicher ausgearbeitet sein. Da die Oberfläche der Figuren angewittert ist, lassen sich jedoch keine Gewandfalten erkennen. Es wäre möglich, dass eine Gewandstruktur durch Malerei aufgetragen war. Eine vergleichbare Kleidung konnte bislang auf keinem Denkmal gefunden werden, ob die skythischen Bogenschützen des Athena Aphaia-Tempels auf Aigina für diese Figuren als Vorbild dienten, lässt sich schwer entscheiden und wäre auch bezüglich einer ethnischen Zugehörigkeit der Angreifer in Lykien ungewöhnlich. Jedenfalls sind keine Rockfalten eines Chitons zu sehen, die vermutlich auch nicht durch Malerei ergänzt waren, da es diesbezüglich keine Anzeichen auf den Friesen des Heroons gibt. Unstimmig ist die Kleidung auch hinsichtlich der Köpfe der Angreifer auf I 464, die – wie bei Fig. 1 am Nacken(schutz) zu erkennen ist – vermutlich einen (attischen) Helm tragen. Bei allen drei Figuren lassen sich sehr schwache Konturen eines Gewandabschlusses am Hals ausnehmen. Der Krieger I 463, Fig. 1 (Taf. 96, 1) mit korinthischem Helm trägt entweder – und das wäre wiederum unüblich – ein eng anliegendes Trikot oder sein Gewand war durch Malerei ergänzt. Jedenfalls sind keine Gewandfalten am Reliefgrund – wie sie bei den Fig. 1 und 2 vorhanden sind – zu erkennen[223].

I 465/I 466 links (Taf. 98, 1–100, 3)

Die Kriegerphalangen auf den Platten I 465 und I 466 steigen von den Burgmauern die Treppen herab, um die Eindringlinge am Tor abzuwehren und eine Bestürmung der Stadt zu verhindern. Auf I 466 lässt die dichte Aneinanderreihung der zehn Krieger nur die Helme unverdeckt, die Schildrücken sind überlappend und in unterschiedlicher Größe gezeigt. Auf der links anschließenden Platte I 465 bewegt sich die Phalanx nach rechts, daher sind die Innenseiten der Schilde sichtbar, wobei von der hintersten Fig. 6 weder Körper noch Schild zu sehen sind, die – wo sie nicht durch den Schild der Fig. 5 verdeckt sind – vielleicht durch Malerei ergänzt waren. Die Gesichter sind zum Großteil erkennbar. Die höhengestaffelte Anordnung der Krieger macht deutlich, dass sich auf I 465 (Taf. 98, 1) vier Figuren auf den Stufen befinden, auf I 466 (Taf. 99, 1) sogar sieben.

Ein frühes Beispiel für die Darstellung einer dicht gestaffelten Kriegerphalanx ist die Chigi-Kanne in Rom[224]. Die Phalangen sind unmittelbar vor der Kampfhandlung gezeigt und marschieren von beiden Seiten gegeneinander los. Die Krieger sind eng gestaffelt angeordnet und verdecken einander, sodass nur die Beine und Köpfe mit den Helmen sowie die Schilde teilweise zu sehen sind. Die Phalangen auf dem Kleinen Sockelfries des Nereiden-Monuments von Xanthos marschieren in gestaffelter Anordnung, ohne sich in einer Kampfhandlung zu befinden. Die Oberkörper der sich nach rechts bewegenden Krieger auf der Platte BM 868L (Taf. 176, 1) neigen sich zurück, sodass der Eindruck des behutsamen Annäherns an das Kampfgeschehen erweckt wird[225]. Anders sind die von rechts heranmarschierenden Kämpfer auf den Platten BM 875 und BM 871L aufgefasst, die energisch ausschreiten und zum Kampf eilen[226]. In phalangischer Ordnung bewegen sich auch die Krieger auf dem Ost- und Westfries des Heroons von Limyra (Taf. 170, 4–6)[227], auf dem Inschriftenpfeiler von Xanthos rücken die nackten Krieger in drei Ebenen vor[228]. In militärischer Ordnung schreiten auch die Krieger auf dem Pfeilermonument in Gürses und in Trysa voran, allerdings sind die Figuren hintereinander angeordnet und nicht überschnitten[229]. Th. Marksteiner sieht kompositorische Parallelen des Motivs der Kriegerreihen in der anatolischen Kunst[230]. Das Aufmarschieren in phal-

223 Die Krieger mit konrinthischem Helm wird man ganz allgemein Griechenland zuordnen können, jene mit attischem Helm und Trikot lassen sich nicht eindeutig einem Gebiet zuweisen.

224 D'Acunto 2013, 100–194 (protokorinthische sf. Olpe des Chigi-Malers, aus Veji: Rom, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, Inv. 22679; um 650–640 v. Chr.).

225 Childs – Demargne 1989, 84 f. 337 Taf. 46, 1.

226 Childs – Demargne 1989, 92–95. 338 Taf. 54, 1; 55, 1.

227 Borchhardt 1976a, 74 f.; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 114 f. 225 f.

228 Demargne 1958, 90 f. Taf. 32, 1; Deltour-Levi 1982, 163–167 (430–410 v. Chr.); Nieswandt 1995, 31–33. 38–41 Abb. 3.

229 Marksteiner 2002, 114–118 Abb. 136. 138 (Trysa); 242 f. Taf. 163 (Gürses).

230 Marksteiner 2002, 256–259; Akurgal 1941, 98 f.

angischer Ordnung ist beispielsweise auf dem vierten Reliefband der Bronzenen Tore des Shalmaneser zu sehen, wo die Krieger in Zweier- oder Dreierreihen ihre Bögen spannen und die gestaffelt angeordneten Figuren den Charakter einer Phalanx haben[231].

I 467 (Taf. 101, 1. 2)

Die in die Stadtmauern vordringende Gruppe unterscheidet sich von jener auf der Platte I 463 durch die Helmform: Hier tragen die Krieger einen Pilos, auf I 463 sind alle mit einem korinthischen Helm ausgestattet. Die Helme der Fig. 3 und 5 haben allerdings einen leicht glockenförmigen Schwung, sodass es sich auch um den Typus eines phrygischen Helmes handeln könnte (s. u. Kap. IV.3.1.)[232].

Das sich dem Tor nähernde Figurenpaar Fig. 1 und 2 wiederholt den Typus der auf I 463 eilenden Fig. 1 und 2 sowie jener auf der Stadtmauer zur Verteidigung sich aufmachenden beiden Figuren I 462, Fig. 8 und 9. Bei Fig. 1 fehlt die Angabe von Rockfalten eines Chitons, nur die Fältelung des Umhangs ist zu sehen, der von der linken Schulter über den Bauch gelegt ist und dort von einem schmalen Gürtel an den Körper gedrückt wird. Eine Bruchstelle ist im Schrittbereich nicht erkennbar, daher sollte man davon ausgehen, dass das Kriegerpaar auch einen Chiton getragen hat. Eine Ergänzung durch Malerei ist nicht nachweisbar.

I 466 rechts (Taf. 99, 1. 2; 100, 1–3)

Die Beine des Maultiers sind unten abgeschnitten, was sich nur aus der Gesamtkomposition der Figurengruppe erklären lässt, die mit der stehenden Fig. 13 im Hintergrund bis knapp unter den Plattenrand reicht. Die bildhauerische Lösung der Szene ist jedoch schwer nachvollziehbar. Vielleicht könnte man die Anordnung der Figuren auf eine Änderung im Entwurf zurückführen. Prinzipiell ist diese Figurengruppe überhaupt nicht passend, da sich das Gehniveau auf den Platten der oberen Friesreihe sonst auf der Stadtmauer, jenes der unteren Friesreihe auf dem Bodenniveau befindet[233]. Um das Tier zur Gänze zeigen zu können, hätte es neben den anderen Figuren positioniert werden müssen, wofür der vorhandene Reliefgrund durchaus ausgereicht hätte. Auf den beiden Platten I 466 und I 468 vollzieht sich der Übergang von der Stadtmauer weg zum Gebiet außerhalb, wie das auch auf den Platten I 459 und I 461 der Fall ist. Dort hat man zur räumlichen Trennung einen Baumstamm gesetzt, der hier fehlt.

Maultiere als Lastenträger sind auch aus der Vasenmalerei des 5. Jhs. v. Chr. bekannt, wie etwa auf einem Schaleninnenbild in Boston[234]. Auf dem Rücken des Tieres ist ein Traggestell angebracht, auf dem wiederum ein in Tücher gewickeltes Paket liegt. Darauf ist ein geschnürtes Bündel gelegt. Die Gruppe befindet sich auf dem Weg aus der ummauerten Stadt. Auf dem Kleinen Sockelfries des Nereidenmonuments von Xanthos führt ein Orientale ein Pferd außerhalb der Stadtmauern[235]. Der Kontext ist nicht eindeutig, man geht bei dem orientalisch gewandeten Pferdeführer von einem Pagen aus, der vielleicht ein Pferd aus der eroberten Stadt wegführt oder als Gesandter der Eroberer zu Verhandlungen ausgesandt wurde und neben seinem Pferd einherschreitet[236].

I 468 links (Taf. 102, 1. 2)

Das Pferd oder Maultier schreitet nach rechts und trägt eine weibliche Figur, die auf einem Sitz thront, dem Betrachter zugewandt[237]. Dieses Sitzmotiv ist aus der Vasenmalerei bekannt, etwa von einem Krater in Mississippi, auf dem Hephaistos auf einem Maultier reitet, den Körper zum Betrachter gewandt und auf einem Sitz thronend[238]. In gleicher Weise wird Dionysos auf einer Amphora transportiert[239]. Auf dieser Vase ist der Sitz, der aus einem Stück mit der Fußstütze gearbeitet ist, sehr gut erkennbar. Auf dem Seitenrelief einer Stele in Daskyleion führt ein reitendes Paar einen Wagenzug an[240]. Die Frau im Vordergrund reitet im Seitsitz auf einem Esel, die Satteldecke reicht tief herab, ein eigener

231 Childs 1978, 49–53 Taf. 26, 1. 3.

232 Dintsis 1986; Schäfer 1997b, 91–95.

233 Möglich wäre die Vermittlung einer räumlichen Tiefe, sodass diese Figuren bzw. das Maultier sich hinter der Reiterin und den Kämpfenden der unteren Platte befänden. Der Entwurf bleibt aber ungeschickt, da das Maultier auch zur Gänze Platz gefunden hätte, wenn die stehende Figur, die ein Paket auf dem Kopf balanciert, etwas versetzt positioniert worden wäre.

234 Beazley 1963, 337 Nr. 26 (attisch rf. Schalenfragment des Antiphon, aus Orvieto: Boston, Museum of Fine Arts, Inv. 10.199; 500–450 v. Chr.); Beazley Archive Nr. 203463.

235 Childs –Demargne 1989, 91 f. 264–266. Taf. 52, 1; 53, 1. 2 (BM 878).

236 Childs –Demargne 1989, 264: „palefrenier ou ambassadeur". Zum Sattel des Pferdes vgl. Borchhardt – Bleibtreu 2008a, 167–215, bes. 186 f. Taf. 15, 6.

237 Benndorf – Niemann 1889, 129. Zur Morphologie des Tieres vgl. den Beitrag von G. Forstenpointner.

238 CVA Baltimore, Robinson Collection 29 Taf. 38, 1 a (attisch rf. Kelchkrater des Altamura-Malers, aus Populonia: University of Mississippi, University Museums, Inv. 1977.3.89; 475–425 v. Chr.).

239 Harari 2009, 172 add. 9 Taf. 76 (attisch rf. Halsamphora des Oinokles-Malers, aus Nola: Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung, Inv. F 2334; 475–425 v. Chr.). Vgl. auch einen orientalischen Krieger in einem detailreich ausgeführten Sitz auf einem Maulesel: Beazley 1963, 775 Nr. 1 (attisch rf. Oinochoe des Malers der Brüsseler Oinochoen, aus Cerveteri: London, British Museum, Inv. 1912.7-9.1; 475–425 v. Chr.).

240 Nollé 1992, 25–27 Kat. S 6 Taf. 8 d (Anthemionstele: Istanbul, Archäologische Museen, Inv. 5762; letztes Viertel 5. Jh. v. Chr.).

Sitz ist nicht erkennbar, wohl aber die beiden gewölbten Erhebungen, zwischen denen die Figur sitzt. Sie ist gänzlich dem Betrachter zugewandt, ihre Füße baumeln herab, es ist keine Fußstütze erkennbar. Ihr rechter Arm ruht auf dem Oberschenkel, die linke Hand vermutlich auf der Sattelerhebung[241]. Bei der Darstellung handelt es sich vielleicht um eine Ausfahrt, bei der das Paar voranreitet, der im Hintergrund befindliche Reiter scheint ein Mann zu sein, denn er sitzt im Reitersitz auf dem Tier[242]. Die Szene des Heroons gehört inhaltlich zu der darüberliegenden Platte I 466, zeigt also gleichermaßen einen Auszug aus der Stadt. Ein anderes Relief aus Daskyleion zeigt einen repräsentativen Reiterzug von Frauen im Seitsitz, die Perspektive ist hier etwas missglückt, denn Kopf und Oberkörper der Frauen sind im Profil gezeigt, ebenso wie die Beine, die aber parallel versetzt an der Satteldecke herabhängen[243]. Die Frauen tragen ein langes Gewand und einen Umhang, den sie über den Kopf gezogen haben. In gleicher Weise reiten zwei Frauen auf einem graeco-persischen Relief in Erdemli in einem Repräsentationszug[244]. Sie sitzen im Seitsitz auf Onagern (?), begleitet von einem Führer und drei weiteren weiblichen Figuren zu Fuß. Die Reiterinnen nehmen sicherlich eine höhere gesellschaftliche Stellung ein als die Begleiter zu Fuß[245]. Eine ähnliche Beinhaltung wie die weibliche Figur zeigt ein Satyr auf einem Maulesel, allerdings sitzt dieser offenbar nicht auf einem Sitz, sondern nur auf einer Schabracke, und hat daher auch keine Fußstütze[246].

Es erhebt sich bei der Betrachtung dieses Frieses sogleich die Frage nach einer Vorlage und ob diese Darstellung ohne Kenntnis des Nereidenmonuments möglich wäre (s. u. Kap. V. *Interpretation*). Freilich sind hier eigenständige ikonographische Charakteristika zu sehen, die in dieser Kombination kein Vorbild haben und von hoher Qualität des Entwurfes zeugen. Dies bezieht sich gleichermaßen auf die Verteilung des Reliefs über zwei Steinscharen, die Perspektiven der Stadtdarstellung, die Positionierung der Verteidiger auf den Mauern und letztlich auch auf die aus der Stadt „fliehenden" Figurengruppen, die in ähnlicher Weise auch auf dem Kleinen Sockelfries des Nereidenmonuments vorkommen, der etwas gedrängt auf einer Steinschar angelegt ist. Bei den Figuren lassen sich einige traditionelle Motive erkennen, die auf unterschiedlichen Bildträgern zu finden sind. Wiederum entspricht dieser Abschnitt des Westfrieses keiner bekannten Ikonographie des Kampfes um Troja, sodass man auch diesmal eher ein lokalhistorisches Ereignis dargestellt sehen möchte (s. u. Kap. V. *Interpretation*).

IV.2.9. AMAZONOMACHIE, MYTHISCHE FEINDWELT I 2, I 468 RECHTS; I 469-I 480 (TAF. 102, 1. 3; 103-116, 2; 202, 1-203, 1)

Westwand[247], rechts; obere und untere Friesreihe

Die Bewegungsrichtung der Kämpfenden ist unterschiedlich, daher wird man von einem flächigen, raumgreifenden Kampfgewühl ausgehen können. Kaum wurden Figuren dieses Frieses besonders hervorgehoben, sei es durch kompositorische Anordnung oder Rüstung bzw. Gewandung. Nur der Helm von I 471, Fig. 1 scheint eine theriomorphe Halterung für den Helmbusch aufzuweisen (s. u.), doch ist gerade dieser Kämpfer durch die Fuge von seiner Gegnerin zu Pferd getrennt.
Die Besprechung der Szenen erfolgt nach den Inventarnummern, beginnt also mit der Platte I 468 der unteren Friesreihe, da kein von links oben nach rechts unten fortlaufender inhaltlicher Zusammenhang gegeben ist.

I 468 rechts (Taf. 102, 1. 3)

Die beiden rechten Figuren der Platte I 468 (Fig. 4 und 5; Taf. 102, 3) gehören zur Amazonomachie und bilden den Übergang von der Stadtbelagerung zu den Kampf-

241 Nollé 1992 beschreibt ein Wickelkind im linken Arm der Reiterin, das anhand der Abbildung kaum erkennbar ist.
242 Dass es sich um keine Prozession handelt, verdeutlichen die Reittiere.
243 Nollé 1992, 32–34 Taf. 12 a. b (Friesblock: Istanbul, Archäologische Museen, Inv. 2358; frühes 5. Jh. v. Chr.).
244 Fleischer 1984, 92–94 Abb. 10; Nollé 1992, 76.
245 Das gilt auch für das Relief in Istanbul, vgl. Nollé 1992, 76.
246 Lezzi-Hafter 1988, 72 Nr. 15 Taf. 10, 53 C (attisch rf. Schale des Eretria-Malers, aus Vulci: London, British Museum, Inv. E102; 450–400 v. Chr.). Ein Maulesel transportiert eine Kline, auf der Dionysos und Ariadne ruhen, geführt von einem Diaulos-blasenden Satyrn. Der Mann lagert, die weibliche Figur sitzt und lässt die Beine herabbaumeln: Baker 1966, 274 Abb. 431; Richter 1966, 56 Abb. 300 (apulisch rf. Krater: St. Petersburg, Eremitage, Inv. 295; um 400 v. Chr.).
247 Benndorf 1889, 129–134. 158; Praschniker 1933a, 18 f.; Eichler 1950, 27–29. 63–66 Taf. 22/23; Oberleitner 1994, 36–44 mit Abb.

handlungen. Sie sind um etwa einen Kopf größer als die aus der Stadt fliehenden Fig. 1–3 (Taf. 102, 1) der vorherigen Friesreihe. Der Krieger Fig. 4 wurde von der Amazone Fig. 1 der rechts anschließenden Platte I 469 verwundet und liegt im Vordergrund. Er bäumt sich im Schmerz oder im Todeskampf auf. Ein vergleichbarer Figurentypus ist in dieser Friesreihe auf der Platte I 476 (Taf. 111, 1) wiederholt und ebenso bei I 520, Fig. 7 (Taf. 39, 1). Alle anderen gefallenen Krieger auf den Heroon-Friesen liegen seitlich oder bäuchlings.

Dieser Figurentypus hat eine lange bildliche Tradition und findet sich auf vielen Denkmälern mit Kampfszenen. Auf dem Nordfries des Siphnierschatzhauses in Delphi liegt beispielsweise ein Gigant auf dem Rücken, die Beine etwas aufgestellt, einen Arm neben der Brust, den anderen über den Kopf gelegt[248]. Auf der Metope 13 der Ostseite des Schatzhauses von Athen windet sich eine verwundete Amazone rücklings auf dem Boden, den Oberkörper aufgebäumt[249]. Der Lapithe der Südmetope 28 vom Parthenon ist unter den Hufen des Kentauren ebenfalls rücklings zu Boden gestürzt, die Arme liegen seitlich am Körper, der Kopf ist etwas herausgedreht[250]. Der auf den Rücken Gefallene vom Ostfries des Hephaisteions (Taf. 178, 3) scheint aus dem Relief zu stürzen, da er nicht parallel zur Reliefebene liegt, sondern das rechte Bein, das sich hinter dem Fuß der Nachbarfigur befindet, gegen den Reliefgrund streckt, wodurch räumliche Tiefe vermittelt wird[251]. Dieser Eindruck ist auch bei I 468, Fig. 4 spürbar, allerdings greift die Figur nicht so tief in das Relief hinein.

Unter den zahlreichen zu Boden gegangenen Kämpfern auf dem Süd- und Nordfries des Niketempels gibt es zwei Gefallene (Platte e und m), die rücklings ausgestreckt darniederliegen, die Haltung der Beine aber differiert[252]. Auf dem Bassai-Fries sind einige Kämpfende verwundet zu Boden gesunken, keine Figur liegt jedoch mit dem ganzen Körper auf dem Boden. Der Große Sockelfries des Nereidenmonuments zeigt diesen Typus zweimal auf der Westseite: Auf der Platte BM 863 liegt der Gefallene auf dem Rücken, die Beine sind aufgestellt, der linke Arm über den Kopf gelegt, der rechte greift zur Brust[253]. Der Gestürzte geht nahezu im Kampfgetümmel unter, da die anderen Krieger im Vordergrund nach rechts eilen und diesen zum Teil verdecken. Die Platte BM 854L (Taf. 174, 6) zeigt eine brutale Szene, in der ein Hoplit den rücklings Gefallenen mit der linken Hand am Knie fasst, mit dem Fuß dessen Kopf zur Seite tritt und gleichzeitig mit dem Schwert zustößt[254].

Der Kamerad I 468, Fig. 5 steht im Hintergrund und wehrt den Angriff der Amazone ab, indem er zögernd die Hand mit dem Schild vorstreckt und das Schwert bereithält. Vergleichbar ist der Grieche I 517, Fig. 5 (Taf. 31, 2) von der Amazonomachie der äußeren Südseite, der ebenso zögerlich auf den Angriff der Amazone reagiert und mehr defensiv als offensiv agiert, genauso wie I 522, Fig. 3 (Taf. 44, 1) im Kampf der Sieben gegen Theben. Beide schreiten weit aus, erscheinen jedoch nicht als Angreifer. Vergleichbar ist auch die Haltung von I 530, Fig. 3 (Taf. 177, 1), die dem Gespann des Dioskuren mit der geraubten Braut entgegentritt, oder I 457, Fig. 4 (Taf. 83, 1) von der Landungsschlacht der Westseite, die sich dem Gegner auf der anschließenden Platte I 458 stellt.

I 469 (Taf. 103, 1. 2)

In ähnlich geduckter Haltung und leicht zögerlich wendet sich die Amazone Fig. 1 auf dieser Platte gegen den Griechen I 468, Fig. 5, der an Stelle des verwundeten Kameraden weiterkämpft. Ebenso abwartend schreitet der Krieger I 529, Fig. 6 (Taf. 48, 1) voran und auch I 450, Fig. 3 (Taf. 72, 1) wartet die Reaktion des Gegners ab, steht aber aufrechter als die Amazone. Auf dem Fries des Niketempels (Westfries, Block i, Taf. 180, 1; Südfries, Block o und g, Taf. 180, 3) findet sich dieses Motiv mehrfach und geringfügig variiert, in der Vasenmalerei lassen sich für diesen Figurentypus beispielsweise ein griechischer Kämpfer auf einem Dinos in London anführen[255].

248 Knell 1990, 32–34 Abb. 47.
249 Knell 1990, 58 f. Abb. 84.
250 Brommer 1967, 120 f. Taf. 221. 222.
251 Dörig 1985, 39 f. Abb. 44; Barringer 2009, 109–113 Abb. 10, 10–10, 11.
252 Harrison 1997, 116–118 Abb. 12. 16.
253 Childs – Demargne 1989, 62–64 Taf. 28, 1. 2.
254 Childs – Demargne 1989, 66 f. Taf. 30, 1.
255 Muth 2008, 383. 385 Abb. 272 unten (attisch rf. Dinos der Polygnot-Gruppe: London, British Museum, Inv. BM 1899.7-21.5; um 450 v. Chr.).

Die rechts anschließenden Gefährten werden von einer Amazone zu Pferd attackiert. Der Gepanzerte Fig. 2 steht hinter der bereits gestürzten Fig. 3, die von der Reiterin verletzt worden ist. Vier Figurenpaare auf dem Bassai-Fries sind in vergleichbarem, aber variierten Typus gezeigt[256]: Die beiden Amazonen auf der Platte BM 531 sind nicht mehr in die Kampfhandlung involviert. Die eine ist unbewaffnet und stützt die zusammengebrochene Gefährtin, die den linken Arm mit der Waffe hochstreckt. Ihr Gegner lässt sich nicht mehr bestimmen, vielleicht ist er inzwischen in einen anderen Kampf verstrickt. Die Amazone der Platte BM 542 versucht, die auf die Knie gesunkene Gefährtin zu stützen und hochzuheben bzw. ein zu Boden Gleiten zu verhindern. Die gestürzte Amazone der Platte BM 532 des Bassai-Frieses wird vom Schild ihrer Kameradin geschützt, die hinter ihr steht. Am nächsten kommt der Heroon-Szene von I 469 die linke Gruppe der Platte BM 540 (Taf. 177, 3): Der Grieche ist in die Knie gesunken und droht umzufallen, er wird von dem Kameraden, der sich im Rückfallschritt der Angreiferin zuwendet und den Schild vorzieht, am rechten Oberarm gehalten. Eine ähnliche Szene mit einem Angreifer unmittelbar vor der Figurengruppe ist auf der Platte BM 857 auf dem Großen Sockelfries des Nereidenmonuments zu sehen[257]. Der Unterschied zur Gruppe auf der Platte I 469 besteht zum einen in der kürzeren Schrittstellung des stützenden Griechen, zum anderen in der Haltung des Gestürzten, der auf dem rechten Bein sitzt, das linke aber fast ganz ausstreckt. Im Schlachtgetümmel der Westseite auf der Platte I 457 (Taf. 83, 1) ist eine Gruppe in ähnlicher Weise wiedergegeben: Ein Krieger sinkt rücklings auf den Boden, der andere steht hinter ihm, umfasst dessen Schildrand und streckt seinen eigenen Schild in der Rechten dem Angreifer entgegen. In der Vasenmalerei wird dieses Motiv kaum verwendet, Verwundete und zu Boden gegangene bzw. gestürzte Krieger sind sich selbst überlassen[258].

Den Angriff einer Amazone mit dem Speer in der Linken abwehrend und mit der Rechten einen verletzten, zu Boden gegangenen Kameraden wegziehend, begegnet ein Krieger auf einer Schwertscheide in St. Petersburg[259]. Der getroffene Krieger schleift noch den Schild am linken Arm mit. Dieses Motiv geht von Kampfbildern aus[260], wird auf solchen allerdings nicht allzu häufig dargestellt, denn meist sind die Krieger in die Kampfhandlung verstrickt, sodass keine Zeit bleibt, sich um Verletzte oder sogar Getötete zu kümmern. Das Thema der Bergung spielt also generell eine untergeordnete Rolle[261]. Anders verhält es sich bei mythologischen Themen des Kampfes um Einzelpersonen. Die Bergung erfolgt durch einen Kameraden oder eine andere, meist verwandtschaftlich verbundene Person, die nicht zur Schar der Kämpfenden gehört.

Auf dem Großen Sockelfries des Nereidenmonuments ist eine ganz ähnliche Szene dargestellt wie auf der Platte I 527b der Landungsschlacht an der äußeren Südseite oder auf I 469 der Amazonomachie der Westseite des Heroons von Trysa: Ein bewaffneter Krieger hält in der linken Hand schützend den Schild vor seinen Körper und den des Verwundeten. Er greift diesem unter die Achsel und stützt so den Oberkörper. Die Arme des Verwundeten hängen kraftlos herab, in Xanthos kauert er mit ausgestreckten Beinen, in Trysa kniet er und hält noch den Schild am linken Arm. Die beiden Darstellungen ähneln einander sehr, sodass zumindest der Rückgriff auf eine gemeinsame Vorlage oder vielmehr ikonographische Tradition vermutet werden kann[262].

Frühe Bilder der Eberjagd zeigen ein festes ikonographisches Schema für den schwerverletzten und sterbenden Ankaios, meist am Boden liegend oder ausgestreckt lagernd, nicht aber andere Verletzte oder solche, die fortgeführt oder weggetragen werden[263]. Die Amazone Fig. 5 sprengt zu Pferd nach rechts, wendet sich um und holt mit dem Speer in der Rechten zum Stoß gegen Fig. 3 aus. Fast identisch ist die Haltung der reitenden Amazone auf der Platte I 476 (Taf. 111, 1), die ihre linke Schulter etwas weiter herausdreht. Eine gleiche Drei-Figurenkomposition mit zwei Kriegern zu Fuß, von denen einer verwundet niedergesunken bzw. zu Boden gefallen ist, und einem Angreifer zu Pferd findet

256 Hofkes-Brukker 1975, 73–79.
257 Childs – Demargne 1989, 69 f. Taf. 32, 1.
258 Vgl. das bei Muth 2008, 65–238 dargebotene Spektrum an Darstellungen.
259 Benndorf – Niemann 1889, 157 Abb. 143; Artamonov 1970, 55. 127 Abb. 183. 185 (Goldbeschlag einer Schwertscheide aus dem Kurgan in Tschertomlyk Dn 1863, 1/447; 5. Jh. v. Chr.).
260 Zur Entwicklung der Kampfbilder vgl. Recke 2002, 211–233.
261 Zur Bergung vgl. Recke 2002, 53–68.
262 So vermutlich auch für den Alexandersarkophag: Im Giebel der Seite C wagt sich ein Jüngling in das Kampfgeschehen vor, um einen Verwundeten zu stützen und diesen vermutlich aus der Gefahrenzone zu ziehen: von Graeve 1970, 61 f. 138–142 Taf. 66, 1 vermutet in dem Helfenden einen pais basilikos. Vgl. Fornasier 2001, 257. Auf dem Kampfrelief der Langseite des Sarkophags versucht ein Perser einen Verwundeten zu stützen, um dessen Sturz vom scheuenden Pferd zu verhindern; von Graeve 1970, 52 Taf. 25, 1; 30.
263 Vgl. Schefold 1993, 270–273; Woodford u. a. 1992, 415–418 Taf. 218–211. Auf etruskischen Aschenurnen fehlt Ankaios, auf römischen Sarkophagen ist er meist verletzt zu Boden gegangen: Woodford u. a. 1992, 425–427 Taf. 218–222; 419 f. Taf. 212–214.

sich auf dem Südfries des Niketempels[264]. Der Reiter, dessen Pferd sich aufbäumt, wendet sich um und schwingt die Waffe mit dem rechten Arm, vom dem allerdings nur die Schulter erhalten ist. Der Gegner hält den Schild entgegen, zu seinen Füßen liegt der verwundete oder tote Kamerad. Die Vorbildwirkung dieser Gruppe für jene der Platte I 469 ist evident. H. Knell erkennt in dieser Gruppe ein Zurückweichen des persischen Reiters vor dem Drängen des angreifenden Griechen[265].
Auf dem Nereidenmonument sind insgesamt drei Figuren in diesem Kampftypus der Amazone dargestellt[266]. Der Reiter auf der Platte BM 850L sitzt knapp am Halsansatz des Tieres, wendet sich dem Gegner hinter ihm zu und holt mit der Rechten nicht über dem Kopf, sondern vor dem Kopf aus. Das Pferd ist im gestreckten Galopp gezeigt, die Hinterbeine sind nicht zu sehen und müssten vom Boden abgehoben und vom Schild verdeckt sein. Der Reiter auf der Platte BM 863 holt über dem Kopf gegen die beiden nebeneinander herlaufenden Krieger aus. Sein Pferd hat die gleiche Haltung wie das der Amazone und der Reiter rutscht ebenfalls weit vor zum Widerrist des Tieres. Der Reiter auf BM 892 des südlichen Architravfrieses sprengt nach rechts auf einen Angreifer zu, wendet sich jedoch nach hinten, um die Attacke des zweiten angreifenden Kriegers abzuwehren. Seine Haltung entspricht fast exakt jener der Amazone, die einen Gegner bereits verwundet hat und nun auf den anderen, defensiv agierenden und sich schützenden, losgeht. In ähnlicher Bewegung, jedoch in einem anderen Kontext, wendet sich auch der Reiter auf dem Westfries des Parthenon zu den Gefährten um, sein erhobener Arm versteht sich als auffordernde Geste[267]. Interessant ist die Beobachtung, dass dieser Reiter, wie die ihm nachfolgenden auch, weit vorne auf dem Pferd sitzt. Die ganze Szene vermittelt den Eindruck von zu viel Aktion auf einem zu schmalen Bildfeld.
Fig. 6, ein energisch attackierender Grieche im Panzerkleid mit korinthischem Helm, schreitet nach rechts gegen eine Amazone auf der anschließenden Platte I 470. Der Krieger entspricht einem sehr verbreiteten Typus und lässt keinen Zweifel an seiner Entschlossenheit und Souveränität, die das energisch nach außen gestellte und sich vom Boden abstoßende Bein noch verstärkt. Die forsche Schrittsetzung des Hopliten auf der Platte BM 859 vom Großen Sockelfries des Nereidenmonuments lässt sich gut mit Fig. 6 vergleichen, die Armhaltung und Waffenführung differiert allerdings[268]. Dieser Typus wiederholt sich in der Amazonomachie der Westseite zweimal (I 472 und I 476, Taf. 105, 1; 111, 1), in der Landungsschlacht der Westseite entspricht ihm I 447, Fig. 3 (Taf. 68, 1) ziemlich genau, und auch die parallel angreifenden Krieger I 449, Fig. 3 und 4 (Taf. 71, 1) sowie der Krieger I 459, Fig. 1 (Taf. 86, 2) sind genau diesem Typus verpflichtet, dem ebenso der gepanzerte Teilnehmer an der Kalydonischen Jagd (I 487, Fig. 5, Taf. 62, 2)[269] neben Atalante angehört. Der Typus geht auch auf die Gestalt des Aristogeiton von der Tyrannenmörder-Gruppe zurück[270]. Die energische Schrittsetzung, die aufrechte Haltung, der senkrechte schwertführende rechte Arm und der vorgestreckte linke, der hier stärker gesenkt den Schild trägt, haben durchaus Parallelen mit dem bärtigen Tyrannenmörder und präsentieren nicht nur einen festen Figurentypus, sondern heben den Angreifer offenbar auch in seiner Position gegenüber den anderen Kriegern hervor.

I 470 (Taf. 103, 2; 104, 2)

Auf dieser Platte sind zwei Amazonen mit dem Rücken zueinander zu sehen. Die linke Fig. 1 ist in Rückenansicht und im Ausfallschritt nach links gezeigt und kämpft gegen den Griechen Fig. 6 der vorhergehenden Platte I 469. Die rechte Amazone wehrt zu Pferd den Hieb des Gegners ab. Ihre Körperproportionen sind deutlich kleiner als die der Fig. 1, die nahezu die gesamte Frieshöhe einnimmt.
Die Fußkämpferin in Rückenansicht entspricht einem gängigen Figurenmotiv bei Kampfdarstellungen, das im 6. Jh. v. Chr. bereits zum festen ikonographischen Typus gehörte. Mehrere Figuren auf dem Nord- und Ostfries des Siphnierschatzhauses in Del-

264 Harrison 1997, 116–118 Abb. 15 (Platte a).
265 Knell 1990, 146 f. Abb. 236.
266 Childs – Demargne 1989, 59–61; 62–64 Taf. 25, 1; 28, 1; 193 Taf. 123, 1. 3.
267 Jenkins 1994, 104 (Fig. W 2. 3); vgl. auch Knell 1990, 109 Abb. 162.
268 Childs – Demargne 1989, 55 f. Taf. 20, 1.
269 Zu Parallelen in der Vasenmalerei vgl. Kap. IV.2.6. *Kalydonische Eberjagd*, I 487, Fig. 5.
270 Suter 1975; s. auch Knell 1990, 132 f. Abb. 207, der die Gruppe mit dem Theseus von der Minotauros-Metope (Südmetope 4) am Hephaisteion vergleicht; Barringer 2009, 105–120.

phi zeigen diese ausfallende Kampfhaltung mit herausgedrehtem Rücken. Auf dem Nordfries sind es die Giganten, die in dieser Weise angreifen, auf dem Ostfries Achill und Aias[271]. V. Brinkmann hat mehrfach betont, dass diese Kampfweise dem auf dem Nordfries üblichen Bewegungsschema der Giganten entspricht[272]. Entscheidend sind dabei die Schrittstellung mit dem linken Bein voran – meist nach links, der Schild in der Linken und der nach oben angewinkelte, waffenführende Arm. Diesem Bewegungsschema folgt der einen Felsbrocken schleudernde nackte Krieger auf dem Ostfries des Hephaisteions (Taf. 178, 3)[273]. Ein Krieger auf dem Westfries des Niketempels kämpft ebenso in diesem Schema[274]. Die Außenseite seines Schildes in der Linken stößt direkt an jene des Gegners und wird von dieser fast gänzlich verdeckt.

Auf dem Nereidenmonument wurde dieser Typus mehrmals zur Darstellung gebracht. Der Kämpfer auf der Platte BM 859 weicht von dem geläufigen Motiv etwas ab, indem er den Schild seitlich an den Körper zieht, d. h. die Außenseite des Schildes ist in der ganzen Rundung dem Betrachter zugewandt, wodurch eine unnatürliche Bewegung entsteht und der Schwung der Waffenführung behindert wird. Genau gegengleich stürmt der Gegner von links heran, sodass die Außenseiten der Schilde aneinanderstoßen. Ein Hoplit auf der Platte BM 864 (Taf. 175, 2) duckt den Oberkörper ganz geringfügig, zieht den Schild dicht an die Schulter und verdeckt damit sein Gesicht[275]. Auf der Platte BM 869 (Taf. 175, 6) attackieren zwei parallel angeordnete Krieger in gleicher Kampfstellung die Angreifer[276]. In der Linken ziehen sie den Schild schützend an den Körper, die Rechte holt angewinkelt mit einem Stein zum Wurf aus. Die Kampfszenen auf dem südlichen Architravfries wiederholen diesen Figurentypus sechsmal[277].

Für eine Übernahme dieses Bewegungsmotivs auf anderen lykischen Denkmälern zeugt das Relief über dem Grab des Tebursseli in Limyra (Taf. 169, 4)[278]. Gleich vier Krieger stürmen hintereinander in diesem Schema – einer davon im Rückfallschritt – auf den Einzelkämpfer in Zentrum des Reliefs los. Dieser wiederum zeigt das gleiche Bewegungsmotiv in Vorderansicht. In ähnlicher Weise fallen drei Fußkämpfer von links gegen den zu Pferd heranstürmenden Pajawa auf der Ostseite des Pajawa-Sarkophags aus[279]. Auf beiden lykischen Reliefs ist eine zentrale Figur hervorgehoben, die von mehreren Kämpfern angegriffen wird und dadurch als siegreich gekennzeichnet ist. Unter den Fußkämpfern auf dem Westfries des Heroons zeigen drei Krieger (I 456, Fig. 2; I 458, Fig. 1; I 459, Fig. 2; Taf. 81, 1; 85, 1; 86, 2) dieses Schema, ebenso zwei Jäger von der Kalydonischen Eberjagd (I 488, Fig. 3; I 489, Fig. 3; Taf. 63, 1; 64, 2) und zwei Krieger, die in der Landungsschlacht auf der äußeren Südseite angreifen (I 527, Fig. 1. 2, Taf. 45, 3). In der Vasenmalerei gehört das Bewegungsschema des Fußkämpfers zum festen Figurentypus, der seit dem 6. Jh. v. Chr. in unzähligen Beispielen vertreten ist, die zu listen in diesem Rahmen nicht zielführend ist[280].

Die Reiterin Fig. 2 ist zur Kruppe des Pferdes gerutscht, hat den rechten Unterschenkel weit angezogen und das linke Bein hochgezogen, wohl um nicht von dem mit dem linken Vorderbein einknickenden und den Kopf weit nach unten drückenden Ross herabzugleiten. Bis auf geringe Abweichungen ist der Typus mit I 516a, Fig. 7 (Taf. 27, 1) identisch. Auch ihr Pferd knickt mit den Vorderbeinen ein, der Hals ist eingerollt und die Nüstern berühren fast den Boden, die Stellung der Hinterbeine ist gleich. Die Amazone sitzt in gleicher Haltung auf dem Pferderücken, rutscht jedoch nicht so weit zur Kruppe wie jene der Platte I 470[281].

Die Amazone auf der Platte BM 541 des Bassai-Frieses (Taf. 177, 6) sitzt direkt auf der Kruppe und hat die Ferse bis zum Gesäß angezogen[282]. Im Unterschied zu Fig. 2, die defensiv agiert und die Axt in der gesenkten Linken hält, die Rechte mit dem Schild vorstreckt, ist die Amazone auf dem Bassai-Fries in der Offensive gezeigt. Sie stürmt auf die Mittelfigur, den nackten Krieger, zu und über den gestürzten Krieger hinweg, der unter ihrem Pferd liegt und das Schwert zieht. Von den insgesamt drei berittenen Amazonen auf

271 Knell 1990, 32–34 Abb. 43–49; Brinkmann 1994, 150 f. 156–176 Beilage 1. 2.
272 Brinkmann 1994, 154–176.
273 Dörig 1985, 41–43 Abb. 45–47; vgl. die Diskussion zur Deutung des Frieses bei Delivorrias 1997, 83–90 Abb. 4.
274 Harrison 1997, 121 Abb. 22.
275 Childs – Demargne 1989, 55 f. Taf. 20, 1 (BM 859: Großer Sockelfries, Südseite); 61 f. Taf. 27, 1 (BM 864: Großer Sockelfries, Westseite).
276 Childs – Demargne 1989, 87–89 Taf. 48, 1 (BM 869: Kleinen Sockelfries, Südseite). Auf der Platte BM 867 zeigt der dritte Kämpfer von links eine ähnliche Angriffshaltung: Childs – Demargne 1989, 107 f. Taf. 66, 1 (Kleiner Sockelfries, Nordseite).
277 Childs – Demargne 1989, 190–193 (BM 890–892, BM 894) Taf. 120–123.
278 Bruns – Özgan 1987, 177–182. 266 Kat. F 12; Taf. 33, 1; 34, 3. 4; Borchhardt 1988, 99–103 Abb. 18 c; 22; Borchhardt 2002, 108 f. Abb. 14.
279 Demargne – Laroche 1974, 76–78 Taf. 40; Bruns-Özgan 1987, 141–146. 286 f. Kat. S 28; Borchhardt 2002, 110 f. Abb. 16.
280 Ein paar Beispiele seien hier angeführt: Muth 2008, 29 f. Abb. 12 (Hoplit rechts: attisch rf. Schale des Euergides-Malers: Toledo, Museum of Art, Inv. 1961.25; um 520–500 v. Chr.); 160 f. Abb. 86 (attisch sf. Halsamphora des Amasis-Malers: Paris, Cabinet des Médailles, Inv. 222; 550–530 v. Chr.); 235 Abb. 155 (attisch rf. Halsamphora des Suessula-Malers: Boston, Museum of Fine Arts, Inv. 03.833; um 400 v. Chr.). Zu Kampfschemata in der Vasenmalerei allgemein vgl. Ellinghaus 1997; Pirson 2014, 275–333.
281 Zu weiteren Übereinstimmungen bzw. Unterschieden vgl. Kap. IV.2.1. *Amazonomachie, Mythische Feindwelt I 1, Südseite, außen*, Platte I 516a.
282 Hofkes-Brukker 1975, 80–82 bringt die rechte Szene mit dem Gürtelraub in Verbindung, den die von links herangaloppierende Amazone zu verhindern sucht.

dem Bassai-Fries, ist jene linke Figur der Platte BM 541 die einzige, die offensiv agiert. Von den insgesamt 12 Reiterinnen auf dem Westfries sind neun als Angreiferinnen gezeigt, drei in defensiver oder unterliegender Weise. Nicht annähernd stark angewinkelt, aber – soweit sich die Haltung rekonstruieren lässt – doch etwas nach hinten gezogen, ist das rechte Bein der reitenden Figur auf der Metope West 13 des Parthenon[283]. Der Oberkörper neigt sich vermutlich in Kampfeshaltung vor. Einen direkten Vergleich zum extremen Sitz der Amazone ist nur auf der Platte BM 541 vom Bassai-Fries zu finden, dem vielleicht Vorbildwirkung für die Komposition zukommt. Möglich wäre auch eine gemeinsame bildhauerische Tradition, auf die die entwerfenden Bildhauer zurückgreifen konnten[284].

O. Benndorf erkennt in der Bewegung der Amazone I 470, Fig. 2 ein Ansetzen zum Abspringen vom Pferd, um sich dem Nahkampf zu stellen oder sich dem Gegner zu ergeben. Er deutet die Figur und ihren Gegner auf der anschließenden Platte I 471 als Penthesileia und Achill[285]. Erstaunlich mutet dabei an, dass gerade die beiden Hauptfiguren dieser Friesreihe durch eine Fuge getrennt sind. Doch sticht die Rüstung des Griechen heraus und hebt ihn von den anderen Kämpfern ab. O. Benndorf erkennt auf dem Helm des Griechen einen „figürlichen Ansatz, ein löwenartig gebildetes Thier, das den Vorderkörper duckt, die rechte Pranke erhebt und die Flügel aufschlägt, welche den Helmkamm tragen, also eine Sphinx oder möglicher Weise einen Greifen, der löwenköpfig auf älteren lykischen Münzen vorkommt“[286]. Nach Benndorfs Interpretation müsste doch genau diese Szene auch auf der äußeren Südseite dargestellt sein, denn die Haltung der Amazone und ihres Pferdes I 516, Fig. 6/7 (Taf. 27, 1) entspricht fast exakt jener von I 470, Fig. 2/3. Damit wären Penthesileia und Achill zweimal dargestellt. Es läge also eine Motivverdoppelung vor und die Figuren könnten zum Teil nach literarischem Vorbild benannt werden. Benndorf bringt diese Darstellung auf der Südseite jedoch nicht mit jener auf der Platte I 470 in Verbindung[287]. Da die beiden Gegner hervorgehoben sind, ist die Deutung da.

Ein Absitzen vom Pferd zeigt die Amazone auf einem Kelchkrater in Ferrara[288]. Sie hat das rechte Bein über den Kopf des Tieres geschwungen und gleitet mit parallel gehaltenen Beinen an der linken Seite des Pferdes herab. An der rechten Seite sitzt die Amazone auf dem Innenbild einer Lekane ab[289]. Mit der Linken greift sie die Zügel dicht an der Trense, in der Rechten hält sie zwei Speere. In gleicher Weise gleitet auf einer Schale in St. Petersburg ein Hoplit von seinem Pferd und stellt sich dem Nahkampf[290]. Mit dem rechten hochgezogenen Bein müsste die Amazone auf der linken Seite des Pferdes absitzen, und zwar mit den Beinen nach hinten ausschwingend. Anders würde sie vermutlich zu Sturz kommen, da das stark angezogene Bein beim Ausschwingen über den Hals des Tieres keinen Halt gibt. Die einzige Möglichkeit des Absteigens wäre daher auf der rechten Seite des Pferdes[291]. Auf einem Stamnos gleitet die Amazone mit beiden Beinen an der linken Seite des Pferdes herab, um sich dem Nahkampf mit den von links angreifenden Griechen zu stellen[292]. Den Speer hält sie rechts vom Pferdekopf.

I 471 (Taf. 104, 1. 3)

Der rechte Teil dieser Platte wurde für einen späteren Einbau, ungeachtet der Relieffiguren, sekundär abgearbeitet. Das Pferd der Amazone stürmt mit hochgehobenen Vorderbeinen, die ab der Ferse fehlen, nach rechts. Ebenso wurde das Maul mit den Nüstern und vermutlich ein oder zwei Fußkämpfer abgemeißelt. Für zwei Kriegerfiguren wäre der Platz ausreichend, da Reste einer Figur noch auf der anschließenden Platte I 472 (Taf. 105, 1) erhalten sind[293]. Die Figur hat eine typologische Entsprechung in I 450, Fig. 4 (Taf. 72, 1) der Schlachtszene auf dem Westfries.

Der Typus eines lanzen- bzw. speerschwingenden Reiters nach rechts prägt zahlreiche Jagd- und Kampfbilder[294], letztere im Dexileos-Typus vor allem in Verbindung mit zu Boden gestürzten Gegnern, die auch auf Grabreliefs vertreten sind[295]. Die Kampfszenen

283 Brommer 1967, 19 Taf. 31: Die Figur ist stark zerstört und lässt sich nur vage rekonstruieren.

284 Dazu vgl. Kap. IV.4.7. *Ikonographische und stilistische Traditionen – Rezeption von Stil*.

285 Benndorf – Niemann 1889, 133. 140–143 Abb. 133–137.

286 Benndorf – Niemann 1889, 133.

287 Benndorf – Niemann 1889, 182.

288 Muth 2008, 390 f. Abb. 274 A (attisch rf. Kelchkrater des Achilles-Malers: Ferrara, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 2890 [T 1052]; um 450 v. Chr.).

289 Bothmer 1957, 115 Nr. 11 Taf. 65, 4 (böotisch sf. Lekane: Paris, Musée du Louvre, Inv. CA 1948; 6. Jh. v. Chr.). Unter den Amazonenbildern kommt dieses Motiv häufiger vor: Bothmer 1957, 101 f. Nr. 126 (attisch sf. Halsamphora: Florenz, Museo Archeologico Nazionale, Inv. R 1929); Nr. 139 (attisch sf. Lekythos: Palermo, Museo Archeologico, Inv. 1170). Vgl. Haspels 1936, 52 mit Anm. 2.

290 Ellinghaus 1997, 198 Abb. 37 (attisch rf. Schale des Nikosthenes-Malers: St. Petersburg, Eremitage, Inv. B 646; Ende 6. Jh. v. Chr.). Der Autor betont die Seltenheit dieses Motivs. Vgl. die vom laufenden Pferd abspringende Amazone auf der Ostmetope 10 des Athener-Schatzhauses in Delphi: Knell 1990, 58 f. Abb. 87.

291 Die Seite des Absteigens hängt von der Bewegungsrichtung der Figuren ab: Eine nach links gerichtete Reiterfigur wird auf der linken, dem Betrachter zugewandten Seite absteigen, eine nach rechts orientierte Figur vermutlich auf der rechten Seite.

292 Bothmer 1957, 182 Nr. 64 Taf. 80, 2 (attisch rf. Stamnos aus Vulci: Vatikanische Museen, Inv. O 18). Vgl. Benndorf – Niemann 1889, 142 Abb. 134.

293 Möglich wären zwei hintereinander angreifende Krieger oder eine Figur, die raumgreifend auf die Amazone losstürmte.

auf dem Fries des Niketempels zeigen diesen Typus zweimal[296]. Das westliche Firstbalkenrelief des Pajawa-Sarkophages mit Szenen einer Jagd weist gleich drei berittene Jäger in diesem Bewegungsschema auf, die sich bis auf die Fältelung der hochflatternden Chlamys kaum voneinander unterscheiden[297]. Das Motiv steht unter dem Einfluss der persischen Jagddarstellungen, die den Souverän waffenschwingend und in gestrecktem Galopp heranstürmend zeigen[298]. Pferd und Reiter der Platte BM 852 vom Großen Sockelfries des Nereidenmonuments lassen sich ebenfalls gut mit der berittenen Amazone vergleichen. Allerdings knickt das Pferd des Reiters stark mit den Hinterbeinen ein und bäumt den Oberkörper stärker auf, sodass der Kopf schräg nach oben gerissen wird. Der Sitz des Reiters und die ausholende Bewegung mit dem Speer sind hingegen nahezu identisch. Auf der Platte BM 852 greift der Kämpfer mit der linken zügelhaltenden Hand auf die rechte Seite, d. h. an die rechte Schulter des Pferdes[299]. Vergleichbar ist auch der persische Reiter auf dem Sockel des Pajawa-Sarkophages, der einen aufrechteren Sitz einnimmt, mit der erhobenen Rechten die Waffe schwingt und mit der linken offenbar die Zügel hält[300].
Amazonenkämpfe auf Vasenbildern bieten ein reichhaltiges Repertoire an berittenen, speerschwingenden Amazonen[301]. Die Kampfhaltung bzw. Bewegung differiert: Einige führen den Speer in der gesenkten Hand an der Seite, andere holen mit dem hochgehobenen Arm weit zum Wurf aus.

I 472 (Taf. 105, 1. 2; 106, 2)
Von der ersten Fig. links, welche die berittene Amazone der Platte I 471 entgegenstürmt, ist hier nur ein Bein erhalten. Der andere Teil der Figur in Rückenansicht wurde auf der vorhergehenden Platte I 471 abgemeißelt, sie müsste daher mit dem rechten Arm eine nach hinten ausholende Bewegung ausgeführt haben. Der gepanzerte Grieche Fig. 2 ist im Begriffe, den Speer gegen das Pferd der Amazone Fig. 4 zu führen. Diese Figurengruppe befindet sich in die Mitte des Blockes dicht aneinandergerückt und ist durch ihre Kleidung bzw. Rüstung hervorgehoben[302].
Der Ausfallschritt nach rechts, der aufrechte Oberkörper, der gesenkte waffenführende Arm und der vorgestreckte linke schildtragende Arm prägen das Bewegungsschema der Fig. 2, die auf diesem Fries eine Entsprechung in I 469, Fig. 6 (Taf. 103, 1) und I 476, Fig. 1 (Taf. 111, 1. 2) hat. Auf dem Schlachtfries der Westseite begegnet dieses Schema noch viermal (I 447, Fig. 3; I 449, Fig. 3. 4; I 459, Fig. 1; Taf. 68, 1; 71, 1; 86, 2) und auf dem Fries der Kalydonischen Eberjagd einmal bzw. dreimal (I 487, Fig. 5; I 489, Fig. 1. 2; Taf. 62, 2; 64, 1)[303].
Die aufrecht sitzende Amazone Fig. 4 zieht ihren linken Unterschenkel etwas hoch und hält das rechte Bein nach unten gestreckt, entspricht aber sonst weitgehend dem gängigen Typus von zu Pferd Kämpfenden oder Jagenden und auch der Kriegerin auf der Platte I 471 (Taf. 104, 1. 3).

I 473 (Taf. 106, 1)
Die Drei-Figuren-Komposition zeigt im Zentrum eine Amazone, die – vom Speer des Griechen getroffen – auf die Kruppe des Pferdes sinkt. Alle drei Figuren gehören zu einem gängigen Repertoire von Kampfdarstellungen.
Fig. 1 nähert sich geduckt dem Pferd der Verwundeten, indem er den Schild vorstreckt, der zum Teil durch Malerei ergänzt war. In der zurückhaltend zögerlichen Bewegung erinnert die Figur an die Krieger, die sich dem Tor der Stadtmauer nähern (I 463, Fig. 3. 4; I 467, Fig. 4. 5; Taf. 96, 2; 101, 1) und vorsichtig geduckt die Schwelle überschreiten. Auch der Verteidiger der geraubten Leukippiden, I 530, Fig. 3 (Taf. 117, 1), stellt sich in kampfbereiter Haltung dem herannahenden Viergespann entgegen. Diesem Bewegungsschema gehören noch andere Figuren der Heroonfriese an den südlichen Außen-

294 Dazu vgl. Ellinghaus 1997, 197–199; Zum Schema vgl. Pirson 2014, 295–299, K 88; K 90–95; K 102.
295 Recke 2002, 158–160 Taf. 80 b–d. Dazu s. auch Borchhardt 2002, 110 f. Eine Seite der Stele von Yalnızdam zeigt einen Krieger in persischer Tracht, der mit seinem Pferd über einen gefallenen Gegner hinwegsprengt und in diesem Moment mit dem Speer zustößt: Bruns-Özgan 1987, 224. 290 Kat. V 7, Taf. 20, 2. Zu diesem Motiv vgl. auch Osborne 2010, bes. 249–261.
296 Harrison 1997, Abb. 13. 15 (Südfries, Block a und g). Vgl. auch Recke 2002, 136–139 Taf. 71 d. f; 154–162 Taf. 80 c. d.
297 Demargne – Laroche 1974, 69–71 Taf. 34, 2–4. Vgl. weiters auch den Jäger zu Pferd auf dem Deckel des sog. Tänzerinnensarkophags in Xanthos (Demargne – Laroche 1974, 100 f. Taf. 56, 1. 4) und das Firstbalkenrelief des sog. Kaineus-Grabes P III/6 aus Limyra (Bruns-Özgan 1987, 180–187. 279 f. Kat. S 12 Taf. 35, 1); vgl. auch Borchhardt – Pekrideo-Gorecki 2012, 239–241 Taf. 14, 6; 16, 2. 3.
298 Kleemann 1958, 125–139 Taf. 9. 10 (mit einer vergleichenden Denkmälerliste 127–129. 132 f.); Fornasier 2001, bes. 215–257; Seyer 2007a, bes. 43–65 mit zahlreichen Beispielen. Zur Ikonographie der Jagd vgl. auch Borchhardt – Bleibtreu 2008b, 61–101, bes. 81 Taf. 11, 2. 12.
299 Childs – Demargne 1989, 54 f. Taf. 19, 1.
300 Demargne – Laroche 1974, 76–78 Taf. 40; 41, 2; Borchhardt 2002, 110 f. Abb. 16.
301 Bothmer 1957, 100–106. 114 f. 175–184.
302 Das Kämpferpaar ist zentriert und eindeutig hervorgehoben, allerdings nicht zentral in der Friesreihe der Amazonenschlacht positioniert. Der Angreifer ist gerüstet, die Amazone setzt sich durch ihre Tracht von den anderen Gefährtinnen ab. O. Benndorf konstatiert zwar eine aufwendigere Tracht des Griechen und der Amazone, zieht jedoch keinen interpretatorischen Schluss: Benndorf – Niemann 1889, 133 f.
303 Zum Figurentypus s. auch Kap. IV.2.6. *Kalydonische Eberjagd*.

wänden an, welchen aber unmittelbare Gefahr droht: I 517, Fig. 5 (Taf. 31, 2), I 522, Fig. 3 (Taf. 44, 1), I 527, Fig. 5 (Taf. 45, 4). Unsicher und vorsichtig, die zu Boden gegangene Gefährtin deckend, wendet sich auch die Amazone auf der Platte BM 532 vom Bassai-Fries mit vorgehaltenem Schild der Zweikampfgruppe auf der anschließenden Platte zu[304]. Auch ihr droht keine unmittelbare Gefahr, denn sie hat keinen direkten Gegner. Auf dem Block g des Südfrieses am Niketempel duckt sich der von einem persischen Reiter attackierte Grieche, ähnlich wie Fig. 3 auf dem Block a, drei weitere Krieger auf Block i (Taf. 180, 1) sowie einer auf Block k (Taf. 180, 2) des Westfrieses[305].
Die einzige berittene Amazone auf dem unteren Fries sinkt rückwärts auf die Kruppe des Pferdes und droht verwundet herabzugleiten[306]. Auf dem Großen Sockelfries des Nereidenmonuments stürzen zwei Krieger vom Pferd (BM 860L und BM 862)[307]. Der Bildhauer hat sie im Moment des rücklings Herabgleitens erfasst. Das Motiv ist ähnlich, die Ausführung differiert bloß in einigen Details, sodass ein gemeinsames Vorbild für diesen Figurentypus vermutet werden kann.
Die forsche Bewegung des mit dem Speer zustoßenden Griechen im Ausfallschritt unterstreicht die Dynamik eines aggressiven Angriffs, der auf dem Bassai-Fries sowohl die Amazonen (BM 537; BM 531; BM 534; BM 538, Taf. 177, 7), als auch den nackten Helden (BM 533) auszeichnet[308]. Unter den erhaltenen Figuren des Nikefrieses lässt sich auf dem Südfries Fig. 2 des Blockes g diesem Typus zuweisen[309].

I 474 (Taf. 107, 1–3)
Die anschließende Platte zeigt wieder eine Drei-Figuren-Gruppe auf unebenem Gelände. Diesmal bedrängt die heranstürmende Amazone Fig. 1 zu Pferd zwei Griechen, von denen einer, Fig. 3, bereits vom Speer der Angreiferin getroffen zu Boden sinkt. Die Amazone ist noch auf den vornüber fallenden Gepanzerten fixiert, den sie am Rücken verwundet hat.
Für den Typus der Fig. 3 lassen sich ähnliche im Kampf getroffene und vornüber sinkende Krieger anführen, die in unterschiedlichen Stadien des Niedersinkens dargestellt sind: Etwa auf einer Schale des Penthesileia-Malers trifft Memnon der Speer des Achill, auf zwei Schalen des Erzgießerei-Malers ist ein Hoplit vom Speer des Feindes getroffen und kippt nach vorne, wobei er die Spitze seines eigenen Speeres gerade noch am Körper vorbeiführen kann[310].
Vergleichbar mit Fig. 4 ist der Grieche auf der Platte I 475 (Taf. 108, 1), der sich unmittelbar vor dem Pferd der Amazone befindet und mit dem Speer in der Rechten die Gegnerin attackiert[311]. Die Schrittstellung eines Kriegers auf der Platte BM 864 (Taf. 175, 2) vom Großen Sockelfries des Nereidenmonuments ist identisch, an der linken Hüfte hängt ebenfalls eine Schwertscheide, allerdings hält dieser Krieger den Schild schräg vor dem Körper und hebt den rechten waffenführenden Arm hoch[312]. Auf dem Block i (Taf. 180, 1) des Frieses vom Niketempel lässt sich ein Krieger mit der Fig. 4 vergleichen, der den Schritt auf einen Felsen setzt, den Schild vorstreckt und mit der Rechten die Waffe führt[313].

I 475 (Taf. 108, 1–110, 2)
Die erste Platte der oberen Friesreihe zeigt drei Figuren. Fig. 1 führt den Speer schräg hinter dem Kopf, hat aber keinen Gegner und bezieht den Angriff auch nicht auf die Amazone Fig. 2 oder deren Pferd. Die Bewegung ist ungewöhnlich, denn der Krieger steht frontal im Rückfallschritt nach links und führt mit dem rechten Arm die Wurfwaffe, die sich aber hinter dem Kopf der Figur befindet und zusätzlich von der Hand des linken ausgestreckten Armes gehalten wird[314]. Die Stoßkraft in dieser Stellung ist sicherlich vermindert und die Haltung wirkt nahezu akrobatisch. Auffallenderweise taucht diese akrobatische anmutende Körperhaltung auch in Jagdszenen auf. Auf der

304 Hofkes-Brukker 1975, 83 f.
305 Harrison 1997, 116–122 Abb. 13–15; 18. 19.
306 Die Amazone auf der Platte I 477 wendet sich nach hinten, der Grund dafür ist aber wegen der Abarbeitung an dieser Stelle nicht mehr nachvollziehbar. Sie könnte einer Kameradin zu Hilfe eilen, einen Angreifer abwehren oder selbst getroffen worden sein. Auf der Südseite gibt es keine verwundete Amazone zu Pferd.
307 Childs – Demargne 1989, 46 f. Taf. 9, 1 (Ostseite); 50 f. Taf. 17, 1 (Südseite).
308 Hofkes-Brukker 1975, 69 f. 73–76. 85 f.
309 Harrison 1997, Abb. 13.
310 Muth 2008, 130 f. Abb. 72 (attisch rf. Schale des Penthesileia-Malers: Ferrara, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 44885; um 460–450 v. Chr.); 142 f. Abb. 74 B (attisch rf. Schale des Erzgießerei-Malers: London, Kunsthandel; um 490–480 v. Chr.); 202–205 Abb. 128 (attisch rf. Schale des Erzgießerei-Malers: Riehen, Gsell; 490–480 v. Chr.).
311 Dem Typus ist Fig. 1 auf der Platte I 458 (Landungsschlacht, Westseite) verwandt.
312 Childs – Demargne 1989, 61 f. 257–263 Taf. 27, 1.
313 Harrison 1997, 119 f. Abb. 18.
314 Vgl. Benndorf – Niemann 1889, 130: „links ein Grieche in räthselhafter Handlung“.

Kertscher Vase mit der Darstellung der Kalydonischen Eberjagd[315] schwingt rechts von der bogenschießenden Amazone ein Jäger eine Keule, seine Haltung entspricht ziemlich genau jener der Fig. 1. Er neigt den Kopf nach unten in Richtung des Ebers, allerdings führt er die Waffe vor dem Kopf. Dieser Figurentypus wird auf einem Gemälde des Polygnot vermutet, von dem F. Kleiner einen Rekonstruktionsvorschlag vorgelegt hat. Der in der Umzeichnung als Fig. F links vor dem Eber rekonstruierte Keulenschwinger zieht den Umhang mit der Linken zum Schutz vor, die Rechte holt – vielleicht hinter dem Kopf – mit der Waffe aus. Es liegt nahe, ein Vorbild für diesen Figurentypus in der Malerei zu suchen[316].

Ein vergleichbares Bewegungsmotiv ist auf einer Lekythos in New York zu sehen. D. v. Bothmer beschreibt diese Darstellung als „unique“[317]. Die Körperhaltung der Amazone entspricht jener der Fig. 1 exakt, sie wendet den Kopf zu ihrer Linken, führt allerdings keinen Speer, sondern bereitet eine Schleuder, die Kestrosphendone, vor. Das Innenbild einer Schale im Kurashiki Ninagawa Museum bei Okayama zeigt einen Steinschleuderer in ganz ähnlicher Bewegung[318]. E. Simon hebt die Kontextualisierung der Darstellung in eine Kampfszene hervor, die durch die heranschwirrenden Pfeile und die hinter der Figur aufgestellten Speere definiert ist. Eine Schleuder ist bei der Fig. 1 nicht zu erkennen, es handelt sich vermutlich tatsächlich um den Schaft eines Speeres, obwohl die Bewegung des Kriegers, wie bereits erwähnt, ins Leere bzw. auf den nicht mehr vorhandenen bzw. abgewitterten Schweif des Pferdes zielt[319].

Umstritten ist die Deutung der rechten stehenden Figur auf einer Platte des Frieses vom Poseidon-Tempel in Sounion, denn diese steht offenbar rückfallend nach links, das linke Bein voran, ist also im Profil zu sehen, der rechte Arm ist in einer ausholenden Bewegung hochgehoben. Wäre nun eine Deutung dieser Drei-Figuren-Szene als bogenschießende Atalante, zu Boden gestürzter Ankaios und Meleager, der sich auf unnatürliche Weise umwendet, um den Speer gegen den Eber zu richten, korrekt, so würde diese Haltung einer dynamischen Bewegung entgegenwirken[320].

Für den Typus einer zum Betrachter ausgerichteten Figur, die im Rückfallschritt auf einen Gegner losgeht, gibt es zahlreiche Beispiele, etwa auf dem Bassai-Fries[321]. Keine Parallele im Kampfschema scheint es jedoch für die eigenartige Bewegung und Waffenführung der Fig. 1 zu geben. In einer ausholenden Bewegung führt der nach rechts sprengende Reiter auf der Platte BM 863 vom Großen Sockelfries des Nereidenmonuments den rechten Arm über den Kopf zur linken Seite[322]. Den Kopf wendet er zurück, offenbar zu den beiden Fußkämpfern hinter ihm. Die Waffe ist nicht im Relief erkennbar, doch stellt sich die Frage nach der Effizienz dieser Bewegung, die eine Schwungkraft eher verhindert. Defensiv weicht auch der Grieche auf einem Krater in Athen[323] zurück, den wurfbereiten Speer in seiner erhobenen Rechten wird er in dieser Position kaum kraftvoll schleudern können, denn er ist in Rückenansicht zu sehen, setzt den Schritt nach rechts, wendet sich jedoch der Verfolgerin hinter ihm zu, gegen deren Angriff er auch den Schild schützend vor seinen Körper hält. Auch der Gigant, der dem Schwerthieb des Apollon im Rückfallschritt ausweicht, den Schild entgegenhält und mit dem Speer in der Rechten ausholt, wird so keine Stoßkraft erzielen[324]. Seine Haltung ist jener der Fig.1 sehr ähnlich. Den Speer führt der Gigant jedoch vor dem Körper.

Die Amazone Fig. 3 (Taf. 108, 1) galoppiert den Speer schwingend mit ihrem Pferd auf den Griechen zu, der unmittelbar vor ihr steht. Sie trägt ein Trikot und entspricht I 471, Fig. 3 (Taf. 104, 1), die in gleicher Haltung mit dem Speer über dem Kopf ausholt[325]. Der Typus des Griechen Fig. 4 gehört zum bekannten Spektrum bei Kampfdarstellungen und wiederholt sich mit kleinen Variationen dreimal auf dem Westfries: I 473, Fig. 1; I 474, Fig. 4; I 479, Fig. 3 (Taf. 106, 1; 107, 1; 115, 1)[326]. Dieses Motiv ist auch auf dem Relief eines Staatsgrabmals im Demosion Sema, Kerameikos zu sehen[327]: Ein Krieger

315 Schefold 1934, 52 Taf. 6 (attisch rf. Pelike: St. Petersburg, Eremitage, Inv. B 4528; um 370 v. Chr.); vgl. auch Fornasier 2001, 80–82. 293 Kat. EA 17 und 226 f. Abb. 88 (Löwenjagdmosaik aus Pella, linke Figur).

316 s. dazu auch Fornasier 2001, 86–94. Zur Komposition der zur Kalydonischen Jagd gehörigen Figuren im Ostgiebel des Athena Alea-Tempels in Tegea vgl. Fornasier 2001, 194–196.

317 Bothmer 1957, 202 Nr. 153 Taf. 84, 1 (weißgrundige Lekythos: New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 10.210.11; 2. Hälfte 4. Jh. v. Chr.).

318 Simon 1982, 79–83 (attisch rf. Schale des Töpfers Hieron und des Malers Makron; um 490 v. Chr.).

319 Der Reliefgrund weist an dieser Stelle keine deutlichen Verwitterungsspuren auf. Diese Stelle bleibt in der Deutung unklar.

320 Vgl. dazu Leventi 2008, 16–20 Taf. 4; s. auch Felten – Hoffelner 1987, 173 f.

321 Hofkes-Brukker 1975, 53 f. (BM 525). 58 f. (BM 530). 67 f. (BM 528). 70–72 (BM 526).

322 Childs – Demargne 1989, 62–64 Taf. 28, 1.

323 Muth 2008, 330 f. Abb. 227 (attisch rf. Kolonettenkrater der Polygnot-Gruppe: Athen, Agora-Museum, Inv. P 30197; um 430 v. Chr.); vgl. auch den in ähnlicher Haltung kämpfenden Giganten auf einem Glockenkrater in Paris: Muth 2008, 315 f. Abb. 217 (attisch rf. Glockenkrater des Altamura-Malers: Paris, Petit Palais, Inv. 868; um 470–460 v. Chr.).

324 Muth 2008, 300 Abb. 199 A (attisch rf. Stamnos des Kleophrades-Malers: Paris, Musée du Louvre, Inv. CP 10748; um 500–490 v. Chr.).

325 Zum Figurentypus vgl. oben I 471, Fig. 2.

326 Auf dieser Platte ist das Motiv der Gruppe Amazone zu Pferd und Grieche ähnlich der Kämpfergruppe auf dem Relief im Nationalmuseum von Athen.

327 Krumeich 2002, 209–240, bes. 215 mit Abb. 5; 228 (Relief eines Staatsgrabmals: Athen, Nationalmuseum, Inv. 4551; um 420–400 v. Chr.).

wehrt in geduckter Haltung einen angreifenden Reiter ab, sein linker Fuß steht auf einem Felsen, den Schild hält er vor den Körper, die Rechte führte ursprünglich die Waffe. Auf einem Kolonettenkrater in Ferrara tritt beispielsweise ein Fußkämpfer dem Reiter entgegen, streckt den Schild vor und hält den Speer in der Rechten[328]. Da die Spitze nach hinten zeigt, hat er nicht vor, die Waffe gegen den Angreifer zu richten. Der sich duckende Hoplit auf einer Schale in London weicht dem Speer des Gegners aus, hat mit seinem Schwert aber noch nicht zugestoßen[329]. Der Grieche auf der Platte BM 535 vom Bassai-Fries beugt den Oberkörper noch weiter vor, weicht aber auch gleichzeitig vor der Amazone zurück[330]. Wie Ch. Hofkes-Brukker betont, kämpfen die beiden um eine Waffe, die sie einander gerade entreißen wollen: Der Grieche zieht energisch an einer langen Waffe, die der Schild verdeckt, jedoch scheint es sich hier nicht um einen Speer zu handeln, sondern vielleicht eher um ein Schwert. Übrigens kehrt die rechte Amazone aufgrund der Wendung des Halses den Kopf der Kameradin zu, die sich des Zugriffs des Griechen erwehrt.

I 476 (Taf. 111, 1. 2; 112, 2)

Die Kampfrichtung der insgesamt fünf Figuren geht von den beiden Rücken an Rücken kämpfenden in der Mitte der Platte aus: Links rächt eine Amazone die gefallene Kameradin, indem sie zornentbrannt den Schildrand des Griechen packt und mit einer Axt zum Schlag ausholt[331]. Die Aggression und Entschlossenheit, den Tod der Gefährtin zu rächen, wird in der forschen Bewegung der Figur deutlich spürbar. Die Gruppe im rechten Bildfeld zeigt einen Griechen, der eine nach rechts reitende Amazone verfolgt. Fig. 1 ist von der Entschlossenheit der Angreiferin offenbar überrascht, denn er setzt einen weiten Schritt zum Angriff und hält das Schwert bereit, agiert aber nicht offensiv, sodass es den Anschein hat, er würde in der Defensive verharren und unterliegen. Diese Drei-Figuren-Komposition zweier über einem gefallenen Krieger Kämpfender gehört zum festen Bildtypus von Kampfdarstellungen und kommt auf den Friesen des Heroons siebenmal, in Variationen noch drei weitere Male vor. Der Südfries mit dem Kampf der Sieben gegen Theben greift diesen Typus allein dreimal auf (I 520, Fig. 4. 5; I 521, Fig. 5–7; I 522, Fig. 3–5; Taf. 41, 1; 43, 2; 44, 1. 2), der Westfries mit der Landungsschlacht zweimal und der Amazonenkampf insgesamt ebenfalls zweimal. Zu den Varianten zählen drei Szenen (I 469, Fig. 2–5; I 474, Fig. 1–4; I 527, Fig. 5. 6 und I 528, Fig. 1; Taf. 103, 1; 107, 1; 45, 4; 47, 2), die jeweils einen zu Boden gesunkenen, aber noch nicht leblos liegenden Krieger zeigen. Von den insgesamt vier Darstellungen gefallener bzw. verwundeter Kämpfer gehören drei zur Seite der Griechen, nur eine Figur, nämlich auf dieser Platte I 476, zu den Amazonen.

Die Fortsetzung der Kampfhandlung über einen Gestürzten hinweg ist ein traditionelles Motiv bei Kampfdarstellungen und findet sich beispielsweise auf dem Nordfries des Siphnierschatzhauses in Delphi mehrmals[332]. Dort sind es aber keine Zweikämpfe über dem Körper eines Gefallenen, sondern es kämpfen immer mehrere Figuren gegeneinander, ebenso am Ostfries des Hephaisteions (Taf. 178, 2)[333]. Der Fries des Niketempels wiederholt dieses Motiv siebenmal[334]: einmal auf dem Westfries (Block i, Taf. 180, 1), zweimal auf dem Nordfries (Block m) und viermal auf dem Südfries (Block o, g, f, a; Taf. 180, 3), wobei jeweils ein Fußkämpfer gegen einen reitenden Perser kämpft. Die Gefallenen gehören zu den Kriegern auf persischer Seite. Auf dem Großen Sockelfries des Nereidenmonuments ist dieses Darstellungsmotiv zweimal zu sehen. Auf der Platte BM 860L (Ostseite des Großen Sockelfrieses)[335] hat der Hoplit zuerst den am Boden liegenden Gegner getötet und gleich darauf auch noch den Kämpfer zu Pferd so verletzt, dass dieser rücklings vom Pferd gleitet. Auf der Platte BM 850L (Westfries)[336] sprengt der Reiter über den gefallenen Kameraden hinweg und wendet sich dem Gegner zu, dessen Haltung zwar Kampfbereitschaft ausdrückt, der sich aber nicht aktiv zur Wehr

328 Muth 2008, 222 f. Abb. 143 (attisch rf. Volutenkrater des Chicago-Malers: Ferrara, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 42685; um 450–440 v. Chr.). Vgl. auch die bei Benndorf – Niemann 1889, 135–139 mit Abb. 125; 127–128 angeführten Beispiele.

329 Muth 2008, 228 Abb. 147 (attisch rf. Schale des Kodros-Malers: London, British Museum, Inv. 1948.10-15.3; um 440–420 v. Chr.).

330 Hofkes-Brukker 1975, 77 f.

331 Benndorf – Niemann 1889, 130 f. vermuten in der bewegt aufflatternden Chlamys die Änderung der Bewegungsrichtung der Amazone.

332 Knell 1990, 32–35 Abb. 44–50.

333 Dörig 1985, 26 f. Abb. 30; 39–40; 44; Knell 1990, 137 f. Abb. 219.

334 Knell 1990, 141–147 Abb. 222. 223. 226; 231–236.

335 Childs – Demargne 1989, 46 f. Taf. 9, 1.

336 Childs – Demargne 1989, 59–61 Taf. 25, 1.

setzt und voraussichtlich unterliegen wird. Auf dem Pajawa-Sarkophag aus Xanthos sprengt in zwei Szenen jeweils ein Reiter über einen Gefallenen hinweg und attackiert einen Fußkämpfer[337]. Es ist also kein direkter Zweikampf dargestellt, zumal der Gegner auf dem östlichen Firstbalkenrelief sich bereits zur Flucht wendet und auf der Ostseite des Sockels mehrere Fußkämpfer versuchen, gegen den Reiter anzukämpfen. Hier wird vor allem die Überlegenheit einer Einzelperson, also des Grabinhabers Pajawa, in den Vordergrund gestellt.

Die Figur der attackierenden Amazone, die mit der Linken den Schild des Gegners packt, drückt eine wilde Entschlossenheit aus, die bei kaum einer anderen Amazone auf dem Westfries zu beobachten ist. Diesbezüglich sind die Reiterinnen auf den Platten I 469 und I 475 noch am ehesten vergleichbar. Der Figurentypus wiederholt sich auf der Platte I 451 (Taf. 73, 1) des Westfrieses in dem Krieger am rechten Bildrand, der die gleiche Bewegung ausführt: Er packt den Schild des Gegners mit der Linken und holt mit dem Schwert in der Rechten zum Schlag aus. Solch eine aggressive Kampfhaltung dominiert nahezu bei allen Kämpfenden auf dem Amazonomachiefries des Mausoleums von Halikarnassos[338], sie ist auch bei dem Kämpferpaar auf der Platte BM 1015 spürbar, denn die Amazone greift im gleichen Typus an, der Grieche weicht hingegen zurück und beraubt sich dadurch der Schwungkraft seiner Waffe.

Die ausholende Bewegung des waffenführenden Armes zur anderen Schulter unterstreicht die entschlossene Kampfeswut des Angreifers und findet sich in zahlreichen Beispielen vor allem in der Vasenmalerei. So ähnlich, dass ein gemeinsames Vorbild für diesen Figurentypus naheliegt, ist das Bild auf einem Krater in Bologna[339]: Die Amazone attackiert einen zu Boden gegangenen Hopliten, packt mit der Linken dessen Schildrand und holt mit der Axt in der Rechten über der linken Schulter zum Hieb aus. Ob sie den Schlag ausführen kann, ist fraglich, denn der Hoplit stößt gleichzeitig den Speer in ihre Brust. Die Amazone wird, selbst wenn sie sich energisch zur Wehr setzt und die Axt den Griechen noch treffen kann, vermutlich nicht siegreich aus dem Zweikampf hervorgehen. Der Hoplit auf dem Innenbild einer Schale des Triptolemos-Malers schwingt auf dieselbe Weise sein Schwert gegen den zu Boden gegangenen Perser[340]. Auch persische Bogenschützen werden in dieser Kampfweise mit Bogen und Schwert dargestellt, nämlich auf der Außenseite und auf dem Innenbild der Schale[341]. S. Muth betont das kraftvolle Schwingen des Schwertes bei den Persern, das „nicht weit entfernt vom sogenannten Harmodios-Motiv“ anzusetzen sei[342]. Deutlich wird bei allen Figuren in diesem Typus die Entschlossenheit zur Vernichtung des Gegners, die selbst bei den zu Boden gegangenen Persern deutlich spürbar ist, also nicht allein die Attacke eines griechischen Hopliten charakterisiert. Neben den frühen Beispielen in der Vasenmalerei lässt sich auch eine Bauchlekythos anführen, die einen Zweikampf zwischen Hippolyte und Theseus zeigt[343]. Diesmal attackiert Theseus im Harmodios-Motiv die mit einem Speer herangaloppierende Amazone. Eine Jagdszene auf einer Schale in Kopenhagen zeigt den rechten Jäger in dieser Angriffshaltung direkt vor dem Eber[344]. Der linke vorgestreckte Arm zieht den Umhang mit, sodass dieser gleichsam als Schutzschild fungiert, der rechte Arm ist zur linken Schulter gezogen und führt das Schwert.

Die rechte Figurengruppe (Fig. 3–6, Taf. 111, 1) lässt den Betrachter über die Sieghaftigkeit des griechischen Verfolgers im Ungewissen, denn dieser streckt der sich zurückwendenden Reiterin den Schild entgegen und richtet den Speer gegen sie, hat sie aber, soweit erkennbar, noch nicht getroffen. Die Amazone wiederum setzt sich energisch zur Wehr, indem sie den Oberkörper nach hinten wendet und mit der Lanze zustößt. Genau dieses Bewegungsmotiv zeigt die Amazone auf der Platte I 469 (Taf. 103, 1)[345]. Wie schon O. Benndorf vermutet, beugt der Krieger das linke Bein, um dem Stoß mit der Lanze, die er schräg nach oben führt, mehr Kraft zu verleihen. Würde er die Beine nicht beugen, so hätte der Stoß weniger Schwungkraft und er könnte das Gleichge-

337 Demargne – Laroche 1974, 69–71 (mit Vergleichen) Taf. 33, 1. 2; 76–78 Taf. 40. 41, 2.

338 Knell 1990, 161–166 Abb. 265–269; Cook 2005, Taf. 3.

339 Muth 2008, 388–391 Abb. 273 B (attisch rf. Kelchkrater des Penthesileia-Malers: Bologna, Museo Civico Archeologico, Inv. 289; um 470–460 v. Chr.).

340 Muth 2008, 245 Abb. 160 (attisch rf. Schale des Triptolemos-Malers: Edinburgh, Royal Museum of Scotland, Inv. 1887.213; um 480 v. Chr.).

341 z. B. Muth 2008, 248–250 Abb. 163 (attisch rf. Schale des Malers der Pariser Gigantomachie: New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 1980.11.21; um 480–470 v. Chr.). Vgl. auch den Perser auf einer Oinochoe: Muth 2008, 257 f. Abb. 167 (attisch rf. Oinochoe des Chicago-Malers: Boston, Museum of Fine Arts, Inv. 13.196; um 460–450 v. Chr.).

342 Muth 2008, 250.

343 Muth 2008, 407–409 Abb. 290 (attisch rf. Bauchlekythos des Eretria-Malers: Boston, Museum of Fine Arts, Inv. 95.48; um 420 v. Chr.); Devambez – Kauffmann-Samaras 1981, 602 Nr. 240 Taf. 471.

344 Fornasier 2001, 60 f. 310 Kat. ES-30 Abb. 30 (attisch rf. Schale des Dokimasia-Malers: Kopenhagen, Nationalmuseum, Inv. 6327; um 480–470 v. Chr.).

345 Vgl. oben I 469.

wicht nicht halten, da der vorgestreckte Schild auch den Schwerpunkt nach vor drückt. Vergleichbar ist beispielsweise die Haltung I 473, Fig. 1 (Taf. 106, 1) oder die Figur des Kyknos auf einer Amphora[346]. Der Gegner des Herakles setzt den Schritt nach links, beugt aber beide Knie, um mit einem Arm ausholen, mit dem anderen den vorgestreckten Schild halten zu können.

I 477 (Taf. 112, 1)

Der Fußkämpfer stürmt nach rechts gegen die heranreitende Amazone, die durch die sekundären Abarbeitungen der rechten Plattenhälfte zum Teil weggemeißelt ist. Eine weitere Reiterin wurde ebenfalls abgemeißelt. Die Amazone Fig. 3 muss bereits verwundet sein, denn die rechte Hand hält zwar die Axt, kann aber keinen Schlag ausführen. Die Haltung des Griechen ist jener von I 476, Fig. 4 ähnlich.

Die Amazone führt eine Gruppe von insgesamt vier Reiterinnen an, die plattenübergreifend auf I 477 und I 478 nach links auf den Einzelkämpfer losstürmen. Ob auf dem abgemeißelten Reliefteil zwischen den Reiterinnen noch ein weiterer Fußkämpfer dargestellt war, lässt sich nicht nachweisen. Ein Zurücksinken der voranreitenden Amazone aufgrund einer Verwundung ist naheliegender als ein Umwenden zu den Gefährtinnen. Sie agiert nicht offensiv, denn sonst würde sie die Axt in der Rechten gegen den Angreifer einsetzen. Der Hoplit ist nicht im Moment des Zuschlagens oder Zustechens dargestellt, er muss daher den Stoß oder Hieb gegen die Reiterin davor ausgeführt haben. Möglich wäre auch noch ein Angriff durch einen Fußkämpfer von hinten, doch lässt sich diese Version nicht nachweisen. Wie O. Benndorf richtig beobachtete, weist die Beinstellung der Reiterin auf das Bemühen hin, nicht vom Pferd zu gleiten[347]. Der Sitz der Hippolyte auf der Bostoner Lekythos ist vergleichbar, allerdings agiert diese noch souveräner, da sie den Speer gegen Theseus führt, während der dem Betrachter abgekehrte Arm nach rechts übergreift und die Zügel hält[348]. Fig. 3 greift ebenfalls über, hält aber eine Axt. Hippolyte lehnt den Oberkörper ziemlich weit zurück, wodurch das dem Betrachter zugekehrte Bein vorrutscht, genauso wie bei Fig. 3.

I 478 (Taf. 113, 1–4; 114, 1. 2)

Auf dieser Platte dominieren die beiden Reiterinnen, die zur Verteidigung der Kameradin auf der vorhergehenden Platte I 477 heranstürmen. Rechts beruhigt sich die Szene hinsichtlich der Bewegungsdramatik, denn eine verwundete Amazone wird von einer Gefährtin aus dem Kampfgeschehen weggeführt. Die linke Reiterin ist in der hinteren Reliefebene dargestellt, überschnitten von der zweiten Reiterin.

Unter den berittenen Amazonen dominieren in der Vasenmalerei eindeutig die Lanzenträgerinnen. Pfeil und Bogen gehören zwar zu den charakteristischen Waffen der Amazonen, zu Pferd machen sie von dieser Fernwaffe allerdings selten Gebrauch[349]. Auf der Amphora in Neapel hält die Reiterin einen Bogen, wendet sich der zu Fuß folgenden Gefährtin zu, ist also in keiner Kampfsituation zu sehen[350]. Der Jäger I 568, Fig. 1 (Taf. 137, 1) stürmt bogenschießend auf den Panther oder Löwen zu. Auf den Friesen des Heroons ist dieser Jäger – neben der Amazone – der einzige Bogenschütze zu Pferd. Interessanterweise sind bogenschießende Orientalen zu Pferd in der griechischen Bildkunst weitgehend auf ein Minimum reduziert[351]. Das Bewegungsmotiv der zweiten Reiterin ist nicht offensiv und nur im Kollektiv möglich, denn als vierte Reiterin bildet sie das Schlusslicht ihrer Gruppe. Ihre Haltung erinnert also mehr an einen Reiterzug als an einen Kampfeinsatz[352].

Das Paar rechts im Bildfeld repräsentiert das häufig dargestellte Bildmotiv der Bergung eines verletzten Gefährten. Hier führt eine Amazone die Kameradin vom Schlachtfeld. Der Grad der Verletzung erlaubt ein selbständiges Gehen mit Unterstützung der Gefährtin. Eine sehr ähnliche Szene zeigt die Platte I 486a (Taf. 59, 2) mit dem Weg-

346 Muth 2008, 50 f. Abb. 22 (attisch sf. Bauchamphora des Amasis-Malers: Paris, Musée du Louvre, Inv. F 36; um 540 v. Chr.).

347 Benndorf – Niemann 1889, 131.

348 Muth 2008, 407–409 Abb. 290 (attisch rf. Bauchlekythos des Eretria-Malers: Boston, Museum of Fine Arts, Inv. 95.48; um 420 v. Chr.); Devambez – Kauffmann-Samaras 1981, 602 Nr. 240 Taf. 471.

349 z. B. Devambez – Kauffmann-Samaras 1981, 602 Taf. 470: Nr. 233 a (attisch rf. Dinos der Polygnot-Gruppe, aus Agrigent: London, British Museum, Inv. 99.7.21.5; um 450 v. Chr.); Nr. 235 (attisch rf. Kelchkrater aus Cerveteri, nahe dem Peleus-Maler: St. Petersburg, Eremitage, Inv. 769; um 450–440 v. Chr.); 606 Taf. 478: Nr. 295 c (attisch rf. Volutenkrater des Malers der Zottigen Silene, aus Numana: New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 07.286.84; vor 460 v. Chr.); Nr. 296 (attisch rf. Kelchkrater des Malers der Berliner Hydria, aus Numana: New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 07.286.86; um 465 v. Chr.); 606 Taf. 479: Nr. 298 (attisch rf. Volutenkrater des Niobiden-Malers, aus Ruvo: Palermo, Museo Nazionale, Inv. 2421; um 460 v. Chr.); Nr. 300 (attisch rf. Volutenkrater des Niobiden-Malers: Bologna, Museo Civico, Inv. 278; um 460 v. Chr.).

350 Bothmer 1957, 198 Kat. 134 Taf. 83, 3 (attisch rf. Halsamphora aus Nola: Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 3110 [81484]; um 450 v. Chr.); Devambez – Kauffmann-Samaras 1981, 631 Nr. 721 Taf. 517 (bessere Abb.).

351 Aus der Vasenmalerei sind wenige Darstellungen bekannt, vgl. dazu Hölscher 1973, 38–44, bes. 42; s. auch Muth 2008, 239–267, bes. 255 Abb. 164 A (attisch rf. Schale des Triptolemos-Malers: Edinburgh, The Royal Museums of Scotland, Inv. 1887.213; um 480 v. Chr.). Bogenschießende Hopliten gehören ebenfalls zu den seltenen Darstellungen: Ellinghaus 1997, 126 Abb. 41. 42 (attisch rf. Schale des Pistoxenos-Malers, aus Vulci: Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung, Inv. 4982. 19; um 470 v. Chr.).

352 Vgl. den Reiterzug auf dem Nord- und Westfries des Parthenon: Jenkins 2002, 96–102.

führen eines vom Eber verwundeten Jägers durch einen Kameraden[353]. Auf dem Bassai-Fries sind mehrere Varianten der Bergung von Verwundeten dargestellt, das Motiv des Weggeleitens eines Verletzten findet sich jedoch nur auf der Platte BM 539 (Taf. 177, 4)[354]. Dieses Figurenpaar ist jenem des Westfrieses I 478, Fig. 6/7 so ähnlich, dass eine Vorbildwirkung des Bassai-Frieses naheliegt. Der Verwundete stützt sich auf eine Lanze und legt den linken Arm um die Schulter des Gefährten. Dieser wiederum hält in der Linken den Schild und umfängt den Verletzten mit dem rechten Arm. Das Motiv kann in verschiedenen Varianten gezeigt werden, beispielsweise bei der Bergung des Leichnams des Achill durch Aiax, der diesen nur mit dem linken Arm über der Schulter packt. Der leblose Körper des griechischen Helden wird auf einer Amphora in München durch schlaff herabhängende Arme und ein kraftloses Bein verdeutlicht[355].

I 479 (Taf. 115, 1. 2; 116, 2)

Das auf dieser Platte gezeigte Motiv wiederholt sich auf diesem Fries – wiederum mit geringfügigen Variationen – noch dreimal (I 471; I 472; I 475; Taf. 104, 1; 105, 1; 108, 1). Der gemeinsame Nenner sind die heranstürmende lanzen- bzw. axtschwingende Amazone und der griechische Angreifer mit Schild und Waffe, der sich unmittelbar vor dem Pferd befindet[356]. Der in Rückenansicht gezeigte Krieger in der Mitte des Blockes i (Taf. 180, 1) am Westfries des Niketempels[357] ist nahezu identisch: Er setzt den linken Fuß auf einen hohen Felsen, das rechte Standbein ist vermutlich ebenfalls leicht gebeugt, und hält den Schild schräg in Schulterhöhe vor den Körper. Sein Gegner steigt ebenfalls auf einen Felsen, hinter dem ein verwundeter Krieger liegt. Andere Krieger auf dem Fries des Niketempels (Westfries, Block i und k, Taf. 180, 1. 2; Südfries, Block a, g, f, o, Taf. 180, 3) verharren in ähnlich kampfbereiter Position mit dem linken Bein voran auf einem Felsen, den Schild in der Linken, sodass die Innenseite zu sehen ist[358]. Jener auf dem Westfries hat keinen unmittelbaren Gegner, die beiden auf dem Südfries wehren den Angriff eines Reiters und eines Fußkämpfers ab. Die entwerfenden Bildhauer des Heroons und des Niketempels haben dieses Bewegungsmotiv mehrfach wiederholt und schöpfen mit diesem Figurentypus vielleicht aus dem Motivrepertoire anderer Denkmäler. Vorbilder in der großflächigen Malerei lassen sich nicht nachweisen, doch kommt der Fußkämpfer, der einen Kentauren attackiert, in ähnlicher Angriffshaltung auch auf dem Westfries des Hephaisteions[359] oder auf dem Bassai-Fries[360] vor. Auf dem westlichen Großen Sockelfries des Nereidenmonuments, Platte BM 864 (Taf. 175, 2) gehen zwei Krieger in dieser Position aufeinander los, der linke in Vorderansicht, der rechte in Rückenansicht; beide setzen den Fuß auf einen Stein bzw. Felsen[361]. Die Amazone dominiert das Bild, nicht allein weil sie mit dem Ross zwei Drittel der Bildfläche einnimmt, sondern weil ihrem Angriff eine Entschlossenheit zugrunde liegt, die bei dem Griechen vor allem wegen der ungünstigen Position, die wenig Standfestigkeit vermittelt, nicht spürbar ist. Dazu kommt, dass die Stoßkraft vom Pferd aus wesentlich wuchtiger und effizienter ist.

Gut vergleichbar ist die Darstellung auf einer Pelike in Syrakus, die nahezu exakt die Figurengruppe von I 479 wiedergibt[362]: Einer von links heranreitenden und speerführenden Amazone tritt ein Hoplit entgegen, der den linken Fuß auf einen hohen Felsen setzt und in gebeugter Haltung den Schild schützend der Angreiferin entgegenhält. Der Krieger erhält Unterstützung von einem Gefährten, der hinter ihm steht und den Speer gerade auf die Amazone zu werfen droht. Trotzdem dominiert die Reiterin das Bild und könnte durchaus als Siegerin hervorgehen. Allerdings gibt es keinen Hinweis darauf, denn beide Gegner haben ihre Waffe schon bedrohlich nahe an den Körper des anderen geführt. Ähnlich ist auch die Angriffshaltung des Griechen auf einer Oinochoe in Hamburg, jedoch scheint das zum Schritt hochgehobene linke Bein des Kriegers ins Leere zu steigen, da kein Felsen oder Boden angegeben ist, wie das häufig bei raum-

353 Zum Figurentypus s. o. Kap. IV.2.6. *Kalydonische Eberjagd*.

354 Hofkes-Brukker 1975, 89 f. mit Vergleichen 107 f.

355 Muth 2008, 109 Abb. 64 (attisch rf. Bauchamphora der Leagros-Gruppe: München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. 1415; um 520–500 v. Chr.); 435–437 mit Anm. 51. Recke 2002, 54–64 betont die Beliebtheit des Motivs Aiax-Achill im 6. Jh. v. Chr., das nach 500 v. Chr. kaum mehr vorkommt.

356 z. B. Bothmer 1957, 80 Nr. 96 Taf. 55, 1 (attisch sf. Halsamphora aus Cerveteri: Brüssel, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Inv. R 300); Nr. 97 Taf. 55, 2 (attisch sf. Halsamphora: Havana, Museo Nacional de Bellas Artes, Coll. Lagunillas); Devambez – Kauffmann-Samaras 1981, 602 Nr. 233 a Taf. 470 (attisch rf. Dinos der Polygnot-Gruppe, aus Agrigent: London, British Museum, Inv. 99.7.21.5; um 450 v. Chr.); 602 Nr. 240 Taf. 471 (attisch rf. Bauchlekythos der Eretria-Malers, aus Athen: Boston, Museum of Fine Arts, Inv. 95.48; 440–410 v. Chr.); 607 Nr. 324 Taf. 484 (attisch rf. Stamnos des Kassel-Malers: New York, Brooklyn Museum, Inv. 09.3; um 430 v. Chr.).

357 Knell 1990, 141 f. Abb. 223.

358 Knell 1990, 141–147 Abb. 223. 224. 233–236.

359 Barringer 2008, 122–124 Abb. 95.

360 Hofkes-Brukker 1976, 69 f. (BM 537); 78 f. (BM 540).

361 Childs – Demargne 1989, 61 f. Taf. 27, 1. Vgl. auch den Krieger auf der Südseite, Platte BM 854C: Childs – Demargne 1989, 49 Taf. 15, 1.

362 Muth 2008, 330 f. Abb. 226 (attisch rf. Pelike der Polygnot-Gruppe: Syrakus, Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi, Inv. 9317; um 450 v. Chr.).

greifenden Figurenkompositionen auf Vasen der Fall ist[363]. Die Amazone unterscheidet sich durch eine aufrechtere Körperhaltung und langgestreckte Beine, wohingegen jene auf I 479 stürmischer heranreitet, den Oberkörper nach hinten lehnt und den rechten Unterschenkel anzieht.
Für die Figurengruppe lassen sich Vergleiche geltend machen, die in die 2. Hälfte des 5. Jhs. v. Chr. datieren, dieses Motiv wurde also in diesem Zeitraum vermehrt dargestellt.

I 480 (Taf. 116, 1)
Die letzte Platte der Amazonomachie der Westseite zeigt ein zentral positioniertes Kämpferpaar, das aufeinander zugeht. Von rechts nähert sich eine Amazone, die in Rückenansicht gezeigt ist, einem Griechen. Das Paar entspricht nach Ch. Ellinghaus dem Zwei-Figurenschema 1a, einem grundlegenden Bewegungsschema bei Kampfdarstellungen[364]: vorgesetztes linkes Bein, Schild in der linken Hand, Waffe in der rechten Hand. Hier ist nicht erkennbar, ob die Amazone in der Linken eine Pelte hält, da der Schild des Kriegers ihren Arm verdeckt. Es ist auffallend, dass die Amazone um ca. einen halben Kopf größer dargestellt ist, denn ihre phrygische Mütze reicht in den oberen Plattenrand hinein, der Pilos des Griechen stößt dagegen nur an den Rand bzw. an die Plattenkante.

Die Ikonographie und Figurentypologie der Amazonomachie auf der Westseite folgt in jeder Hinsicht den gängigen und von anderen tektonischen Friesen oder Bildträgern sowie von Vasenbildern bekannten Motiven. Auf diesen Platten sind allerdings einige Figuren durch Rüstung und Haltung von den griechischen Kämpfern unterschieden, sodass in diesem Fall sehr wohl eine bewusste Hervorhebung von Figuren, die aus dem Mythos bekannt sind (z. B. Achill), vermutet werden kann.

363 Muth 2008, 259 Abb. 170 (attisch rf. Oinochoe: Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, Inv. 1983.280; um 410–400 v. Chr.); oder Muth 2008, 230 f. Abb. 150 (attisch rf. Oinochoe des Schuwalow-Malers: Ferrara, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 8293 [T 264A]; um 430–420 v. Chr.).

364 Ellinghaus 1997 mit Abb. s. 305. Eine ausführliche Auflistung von Vergleichen erübrigt sich bei diesem Grundschema, das nicht auf einen bestimmten Zeitraum begrenzt ist. Vgl. auch Recke 2002, 11–19; Muth 2008, 160–238. Außerdem zu den Bewegungsmotiven s. Pirson 2014, 275–333.

IV.2.10. DER RAUB DER LEUKIPPIDEN, ANGRIFF AUF DEN OIKOS, I 530–I 546 (TAF. 117, 1–130, 2; 200, 2–201, 2)

Nordwand, links; obere und untere Friesreihe

Die Darstellung auf den Platten I 530 bis I 546 zeigt im linken Teil ein aufgeregtes Treiben mit zwei Quadrigen, deren Pferde im Begriff sind, nach links loszupreschen, aber von den Wagenlenkern noch zurückgehalten werden. Die verbleibenden Figuren nehmen die Verfolgung der geraubten Mädchen auf. Ein Gebäude mit Giebeldach trennt diese Szene von der anschließenden und weist auf das Geschehen im Haus oder Palast bzw. in dessen Anlagen hin[1]. Es wurde in der Forschung mehrheitlich vorgeschlagen, dass hier die Visualisierung des Raubes der Leukippiden zu sehen ist, der sich über zwei Friesreihen erstreckt und etwa die Hälfte der Nordseite einnimmt[2]. Während im oberen Register die Verfolgung der geraubten Töchter des Gastgebers aufgenommen wird, vermitteln die Festgäste im unteren Register den Eindruck des Überraschungsmomentes, als hätte die Nachricht von der Entführung noch nicht alle erreicht oder zumindest unterschiedliche Reaktionen hervorgerufen, denn die Figuren der Platten I 543, I 540 und I 541 zeigen zwar intensive Gestik, keineswegs aber Panik oder Schrecken, und auch die Zubereitung der Speisen wird ohne Unterbrechung fortgesetzt[3].

Der Raub der Leukippiden: I 530–I 536 (Taf. 117, 1–130, 2)

I 530 (Taf. 117, 1. 2)

Die drei Figuren auf der ersten Platte eilen herbei, um das Viergespann der anschließenden Platte I 531 aufzuhalten. Alle drei Figuren entsprechen jeweils einem bekannten Typus und finden sich mehrfach auf anderen Platten der Heroonfriese. Der Typus der Fig. 1, die mit geschultertem Speer herbeiläuft, ist noch zweimal auf diesem Fries wiederholt, nämlich bei I 535, Fig. 3 und I 536, Fig. 4 (Taf. 122, 1; 123, 1), und auch auf I 529, Fig. 1; I 490, Fig. 4; I 452, Fig. 4 und I 467, Fig. 1 (Taf. 48, 1; 66, 2; 76, 2; 101, 1) zu sehen.

Der mit einer auffordernden Geste zur Eile Mahnende findet sich in nahezu identischer Haltung, allerdings ohne Schild (dieser könnte durch Malerei ergänzt gewesen sein), in den Figuren I 489, Fig. 4; I 456, Fig. 3; I 458, Fig. 2 und I 465, Fig. 5 (Taf. 64, 1; 81, 1; 85, 4; 98, 1. 2) wiederholt. Auch der Gepanzerte auf der Platte BM 866 (Taf. 176, 2) vom Kleinen Sockelfries des Nereidenmonuments, der mit erhobenem Arm eilig nach links läuft, gehört zu diesem Typus[4]. Seine Geste wird als signalisierend und auffordernd zu verstehen sein, er bewegt sich auf die Mauern der belagerten Stadt zu[5].

I 531/532 (Taf. 118, 1–3; 119, 1–3) und I 534–536 (Taf. 121, 1–5; 122, 1–3; 123, 1. 2)

Die Dramatik des Geschehens wird für den Betrachter auf diesen Platten in einzigartiger Weise spürbar. Die beiden Viergespanne befinden sich im Stadium des Losstürmens, denn während die Hinterbeine der Pferde Bodenkontakt haben, setzen die Vorderbeine in der Luft zum Sprung an. Zu dieser Bewegung passt die Haltung der beiden Wagenlenker, die mit angespannt angewinkelten Armen die Pferde mit den Zügeln zurückzuhalten trachten. Der Lauf ist noch nicht freigegeben, den Pferden sieht man die Nervosität an, denn sie bewegen unruhig ihre Köpfe, werden sie doch am Losstürmen gehindert (Taf. 118, 1; 121, 1). Die Situation scheint klar, die Entführer sind offenbar soeben erst auf den Wagenkasten gesprungen und müssen zusehen, dass die Mädchen sich nicht aus der Umklammerung lösen. Die Braut I 531, Fig. 4 (Taf. 118, 3) zappelt zusätzlich mit den Beinen und erschwert es dem Entführer, ihren Körper festzuhalten. Jedenfalls haben die Dioskuren offenbar noch nicht den Befehl an die Wagenlenker erteilt, die Zügel laufen zu lassen.

1 Körte 1916, 266 weist auf ein Tempelgebäude.

2 Benndorf – Niemann 1889, 159–168 Taf. 16; Körte 1916, 265–268; Praschniker 1933a, 19–23 Abb. 11. 12; Eichler 1950, 30–32. 66–68 Taf. 24/25; Hermary 1986b, 584 f. Nr. 208 mit Abb.; Bruns-Özgan 1987, 72–76; 176 f.; Oberleitner 1994, 44–46, Abb. 91–94; 96–98; Lambrinoudakis 1997, 775 Nr. 4 Taf. 521.

3 Vgl. dazu den Kommentar von Lambrinoudakis 1997, 775: Eine Version des Mythos lässt die Leukippiden als Töchter des Apollon aufscheinen, die von Leukippos adoptiert wurden, und die Entführung durch die Dioskuren als Teil einer Vereinbarung darstellen. Damit erklärt Lambrinoudakis die gelassene Haltung des Leukippos, dessen Geste seiner Meinung jener des Winkens entspricht. Vgl. auch die Argumente von Körte 1916, 265–268, der keinen direkten Bezug der Festgemeinde zur Handlung erkennt und die unbeteiligten Figuren eher zufällig ausgewählt und flächenfüllend bezeichnet.

4 Childs – Demargne 1989, 101–103 Taf. 61, 1 („…le bras droit levé comme s'il donnait un signal.“).

5 Zur Anordnung der Platten s. Childs – Demargne 1989, 157–159.

Vergleichbare Denkmäler mit einer ähnlichen Szenerie der Entführung sind überschaubar, bei Pausanias sind fünf Denkmäler erwähnt, die den Raub der Leukippiden zum Inhalt hatten: zwei Statuengruppen, zwei Reliefs und ein Gemälde[6]. In der Vasenmalerei konzentrieren sich die Darstellungen zu diesem Thema weitgehend auf einen Zeitraum in der 2. Hälfte des 5. Jhs. v. Chr., einige Beispiele datieren auch in das fortgeschrittenen 4. Jh. v. Chr. Dem Motiv der Entführungsgruppe kommt die Darstellung auf einer Lekythos am nächsten: Der Wagenlenker fehlt zwar, doch hat ein Dioskur die Zügel ergriffen, mit der anderen Hand hält er eine der Bräute fest und wendet den Kopf dem verwundeten Bräutigam zu[7]. Die Braut selbst lehnt sich weit zurück und streckt die Arme dem Verwundeten entgegen. Ähnlich, aber weniger dramatisch, ist die zweite Entführungsgruppe dargestellt. Zu den Bildern, die eine Entführung im Gespann zeigen, gehört beispielsweise auch die Darstellung auf einem Krater in Ferrara[8]: Ein Dioskur lenkt das Gespann und umgreift mit den Armen das neben ihm stehende Mädchen, das einen Arm hebt, sonst aber statisch wirkt[9]. Die zweite Braut wird von dem Dioskuren zu Fuß getragen und streckt ebenfalls einen Arm hoch, wie auch die anderen Frauenfiguren, die das Gespann umgeben. Auf einer Schale in London besteigt Theseus mit der geraubten Antiope im Arm sein Gespann, die Pferde stehen noch am Platz, Perithoos und Phorbas folgen nach[10]. Antiope trägt gemusterte Hosen, eine Ärmeljacke sowie eine Spitzkappe und hält einen Bogen.

Die Hydria des Meidias-Malers zeigt diese Entführung mit einigen Details, die Parallelen zu der Szene auf dem Nordfries aufweisen[11]. Generell sind hier ebenfalls zwei Viergespanne dargestellt, die in gegensätzliche Richtungen orientiert sind, zwischen beiden steht das Standbild einer weiblichen Gottheit. Das linke Gespann wird von Polydeukes gelenkt, der bereits den Wagen bestiegen und mit beiden Händen die Zügel ergriffen hat. Sein rechter Arm ist um Hilaira geschlungen, die schicksalsergeben neben ihm steht, mit einer Hand die Stange des Wagenkastens umfasst, mit der anderen den Schleier festhält[12]. Die aufgebauschten Umhänge beider Figuren unterstreichen die stürmische Anfahrt des Gespanns. Im anderen Gespann wartet der Wagenlenker mit besorgtem Blick auf Kastor, der noch mit seinem Entführungsopfer zu kämpfen hat, denn das Mädchen versucht, sich aus seinem Griff zu befreien. Die Pferde stehen nervös trippelnd und zum Lossprengen bereit. Diese Szene ist wesentlich dynamischer als jene auf der Nordseite, da unterschiedliche Stadien der Entführung gezeigt sind. Eine vergleichbare Gelassenheit vermitteln aber die dem Geschehen beiwohnenden Figuren auf den Platten des Nordfrieses wie auf der Hydria. Hier wohnt Zeus dem Geschehen bei, der – wie L. Burn betont – den Vater Leukippos ersetzt, sowie auch andere göttliche Figuren, etwa Aphrodite, die die Szene an einem Altar sitzend beobachtet. Allein die beiden erschrocken entfliehenden Frauen reagieren auf das, was sich vor ihren Augen zuträgt. Die widersprüchliche Reaktion der Beobachtenden lässt sich auch im unteren Register des Heroons erkennen und zeigt sich dort vor allem in den Figuren des Leukippos und anderer Festgäste. Ersterer kontrastiert in seiner Reaktion zur Brautmutter Philodike, die völlig verzweifelt gestikuliert, ähnlich wie die Figuren der Peitho und Agaue auf der Londoner Hydria[13].

Ikonographische Vorlagen für diese Entführungsszene sind vermutlich in nicht erhaltenen Denkmälern zu finden, an denen sich auch die Vasenmaler orientiert haben könnten. Die Reliefs der Südseite des Siphnierschatzhauses in Delphi sind stark zerstört, auf einer Platte kann man aber noch die weibliche Figur in den Armen des wagenlenkenden Entführers erkennen[14].

Beispiele von dramatischen Entführungsszenen in der Art des Raubes der Leukippiden, wie etwa der Raub der Persephone durch Hades, sind in der Vasenmalerei – verglichen mit Denkmälern aus römischer Zeit – weniger zahlreich erhalten und finden sich vornehmlich auf italischen Vasen des 4. Jhs. v. Chr.[15]. Die Ikonographie dieser Thematik er-

6 Dazu und zu den anderen Denkmälern vgl. Hermary 1986b, 583–585 Nr. 189–211.

7 Hermary 1986b, 584 Nr. 203 Taf. 473 (apulisch rf. Lekythos: Richmond, Virginia Museum, Inv. 80.162; um 350–340 v. Chr.).

8 CVA Ferrara, Museo Archeologico Nazionale I, 9 Taf. 22, 1 (attisch rf. Kelchkrater, vielleicht der Polygnot-Gruppe, aus Spina: Ferrara, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 44893; um 440–430 v. Chr.); Hermary 1986b, 584 Nr. 200.

9 Der rechte Arm der Braut hängt anscheinend herab, der linke ist erhoben. Der rechte Arm des Dioskuren umgreift sie und fasst die Zügel. Sein linker Arm ist angewinkelt und müsste ebenfalls Zügel oder eine Wagenstange ergreifen. Das Schema wiederholt sich: Gleichfalls statisch ist die Braut auf einem Kelchkrater in Lissabon zu sehen, der wagenlenkende Dioskur umfasst die Entführte mit den Armen: Hermary 1986b, 583 f. Nr. 197 Taf. 472 (attisch rf. Kelchkrater: Lissabon, Fondation Gulbenkian, Inv. 682; um 440–430 v. Chr.).

10 D. Williams, in: AK Berlin 1991, 190–192 Kat. 36 (attisch rf. Schale des Euphronios, aus Vulci: London, British Museum. Inv. GR 1837.6-9.58 [E91]; 550–500 v. Chr.). Beazley Archive 200441.

11 Burn 1987, 15–17. 97 Kat. M 5 Taf. 3; 5 a. b; 6 a (attisch rf. Hydria des Meidias: London, British Museum, Inv. E 224; um 420–400 v. Chr.); Hermary 1986b, 584 Nr. 201 Taf. 473.

12 Zu dieser Ikonographie vgl. auch Hölscher 1980, 173–179.

13 Vgl. Lambrinoudakis 1997, 776.

14 Hermary 1986b, 585 Nr. 207 Taf. 207 (Raub der Leukippiden); vgl. Brinkmann 1994, 184 f. Abb. 17 (Hades und Persephone?).

15 Zum Raub der Persephone allgemein s. Lindner 1984; Güntner 1997, 956–978, bes. 967–970 (Typus Raub: Persephone hilfesuchend zurückgewendet). Vgl. auch die angeführten Beispiele bei Benndorf – Niemann 1889, 165 Anm. 1.

fährt kaum Veränderungen. Zu unterscheiden sind hier die Bilder, die eine verzweifelt die Arme zurückstreckende Kore zeigen, und solche, die Persephone in ruhiger Haltung und schicksalsergeben im Wagenkasten neben Hades darstellen. Mit ausgestreckten Armen hilfesuchend ist Persephone auf dem Schulterbild einer Hydria des Baltimore-Malers zu sehen[16]. Ein jugendlicher Hades umfasst Kore mit beiden Armen, diese wiederum versucht, sich aus dem Griff zu befreien, wendet sich zurück und streckt die Arme einer Gefährtin entgegen. Ähnlich dramatisch wendet sich Persephone auf einem Volutenkrater in Basel händeringend nach der Mutter um[17].

Die Darstellung des Raubes der Persephone durch Hades im Grab I der Königsnekropole von Vergina nimmt genau diesen Typus der verzweifelt händeringenden Entführten auf und kommt bezüglich der Haltung des Mädchens, das dem festen Griff des Entführers ausgesetzt ist, den geraubten Leukippiden sehr nahe. Dies beweist die ikonographische Tradition der Entführungsszenen bis in den frühen Hellenismus[18]. Persephone steht bereits im Wagen und streckt die Arme hilfesuchend der zurückgebliebenen Mutter entgegen. Sie liegt im Arm des Entführers, genauso wie die beiden Mädchen auf dem Fries. Dass das Wandbild in Vergina auf ein Gemälde des Nikomachos zurückgehen könnte, hat R. Lindner betont, d. h. es hat vermutlich ein bekanntes Gemälde als Vorbild gegeben[19]. Der von Laios auf einem Gespann entführte Chrysippos streckt auf dem Hals eines Kraters in gleicher Weise seinem Vater Pelops die Arme entgegen, der zwar bewaffnet ist, jedoch nichts gegen das Unrecht wider seinen Sprössling ausrichten kann[20].

Die Wagenlenker und die Entführer (I 531, Fig. 2 und 3; I 534, Fig. 2 und 3; Taf. 118, 3; 121, 1; 122, 1) gleichen einander hinsichtlich des Figurentypus und sind auch ikonographisch ähnlich gestaltet – erstere tragen beispielsweise keinen Helm und haben schulterlanges Haar –, während die Entführten verschieden aufgefasst sind. Das Mädchen auf I 534/I 535 (Taf. 121, 1; 122, 1.3) ist größer, seine Beine befinden sich offensichtlich bereits im Wagenkasten. Die Strähnen des aufgesteckten Haars sind detailliert ausgearbeitet und sogar das Ohr ist sichtbar. Die Frisur des Mädchens gehört dem Typus der Schopffrisuren nach M. Gkikaki an, der besonders ab 430 v. Chr. in der Reliefplastik vorkommt[21]: Das Haar wird zum Scheitel hochgekämmt und zu einem Pferdeschweif zusammengefasst, sodass der Schweitf ziemlich weit oben am Hinterkopf positioniert ist, so, wie bei der Figur des geraubten Mädchens auf I 535, deren Haarsträhnen deutlich ausgearbeitet sind. Eine vergleichbare Frisur findet sich auf den Friesen des Heroons nicht, jedoch erinnert die Haarstruktur an jene der sog. Melantho I 481, Fig. 6 (Taf. 52, 3). Die Entführte auf I 531/I 532 (Taf. 118, 3; 119, 1) ist von wesentlich kleinerer Statur, wird um den Bauch festgehalten. Ihre Position vermittelt größere Dramatik, zumal sie sich noch nicht im Wagenkasten befindet. Außerdem ist der Kopf im Verhältnis zum Körper zu klein geraten und das Haar, das vermutlich ebenfalls zu einem Knoten zusammengebunden ist, bildet eine nicht strukturierte Masse und ist zusätzlich von der Stoßfuge durchschnitten bzw. vom Baumstamm am Plattenrand verdeckt. Sie könnte einen Kekryphalos getragen haben, wie das bei I 540, Fig. 2 (Taf. 127, 2) der Fall ist. Auf dem Deckel einer Pyxis in Oxford sind Szenen mit Frauen dargestellt, die ähnliche Frisuren tragen wie die beiden Mädchen auf den Platten I 532 und I 535 (Taf. 119, 1; 122, 3)[22]. Die Hydria des Meidias-Malers in London zeigt einige weibliche Figuren mit dieser Frisur, wobei die Haarsträhnen in heller Farbe aufgetragen sind, was dem Haar eine lockere Fülle verleiht[23].

Der Verfolger I 532, Fig. 2 (Taf. 119, 3) holt mit einem Stein zum Wurf aus. Er ist in Rückenansicht gezeigt und entspricht dem Typus des Kriegers I 457, Fig. 3 (Taf. 83, 1), der jedoch im Rückfallschritt ausholt, gleich wie die Jagdteilnehmer auf der Platte I 487, Fig. 1 und 3 (Taf. 61, 2; 62, 1). Die Bewegung findet sich auch bei der Kentauromachie der Nordseite wieder: I 556, Fig. 2; I 565, Fig. 1 (Taf. 139, 1; 141, 1). Auf der Platte I 535

16 Lindner 1984, 17 f. Nr. 10 Taf. 4. (apulische Hydria des Baltimore-Malers: Bair, Coll. Macinagrossa, Inv. 26; um 330–329 v. Chr.).

17 Lindner 1984, 25 f. Nr. 17 Taf. 12 (apulischer Volutenkrater: Basel, Kunsthalle; um 320 v. Chr.).

18 Lindner 1984, 30–34 Nr. 21 Taf. 13; Lindner u. a. 1988, 383 Nr. 104 Taf. 216.

19 Auf ein solches Vorbild gehen wahrscheinlich die zahlreichen Darstellungen auf etruskischen Urnen, römischen Sarkophagen und anderen Denkmälergattungen zurück, die fast durchwegs die dramatische Variante des Raubes zeigen; vgl. Lindner 1984, 49–90.

20 Godart – De Caro 2008, 210 f. Nr. 61 (Kolonettenkrater des Weißen Sakkos-Malers: ehem. Malibu, J. P. Getty Museum, Inv. 77.AE.14; um 320 v. Chr.).

21 Frühe Belege erkennt M. Gkikaki in Münzprägung und auf Grab- und Weihreliefs sowie in der Großplastik, Gkikaki 2014, 85. 91–95 mit zahlreichen Beispielen. Zur Haartracht s. auch DNP V (1998) 39–45 s. v. Haartracht (R. Hurschmann).

22 Burn 1987, 83. 100 Kat. M 29 Taf. 49 f. (attisch rf. Pyxis: Oxford, Ashmolean Museum, Inv. G.302 [V.551]; um 420–390 v. Chr.).

23 Burn 1987, 15–19 (attisch rf. Hydria des Meidias: London, British Museum, Inv. E 224; um 420–400 v. Chr.).

wurde diese Szene anders gelöst: Dem Gespann folgen zwei Krieger, denen es offenbar nicht gelingt, die Braut aus den Fängen des Entführers zu befreien. Der Erste streckt der Braut im Lauf den rechten Arm entgegen, scheint aber in der Bewegung zu verharren (Taf. 122, 1). Die Hoffnung auf eine erfolgreiche Verfolgung liegt auch bei dem Reiter im unteren Register, der analog zu I 532, Fig. 4 ein jugendlicher speerschwingender Petasosträger ist. Beide Figuren erinnern ikonographisch an die Reiter auf dem Parthenonfries, sowohl bezüglich ihrer Haltung als auch der ihrer Pferde[24]. So findet die Bewegung des langbeinigen Reiters der Platte I 536 in dem Reiter des Nordfrieses des Parthenon (Fig. N120) nahezu ein Pendant, wodurch sich letzterer mit seinem rechten erhobenen Arm und der sich daraus ergebenden Dreiviertelansicht des Rückens klar als Vorbild definieren lässt[25]. Vergleichbar mit den beiden Verfolgern ist auch die berittene Amazone I 478, Fig. 4/5 auf dem Westfries des Heroons (Taf. 113, 1). Außerdem ließe sich als Vergleich für I 536, Fig. 2 noch der Figurentypus des persischen Reiters vom Südfries des Niketempels in Athen anführen (Block g), dessen Pferd allerdings vor dem schildtragenden Griechen scheut und in Levade gezeigt ist[26].

Für die beiden bärtigen Verfolger zu Fuß lassen sich zwei Figuren der Kalydonischen Eberjagd anführen, deren Haltung und Typus vergleichbar sind: für I 536, Fig. 3 jener Jäger I 489, Fig. 4, der sich zu den Kameraden umwendet, sowie I 490, Fig. 4 (allerdings ist die Führung der Arme in beiden Fällen nicht vergleichbar); für I 536, Fig. 4 der zum Geschehen eilende Jäger I 490, Fig. 3, der in ähnlicher Haltung, jedoch mit leicht vorgeneigtem Oberkörper gezeigt ist.

I 532/533 (Taf. 119, 1. 2; 120, 1. 2) und I 537/538 (Taf. 124, 1. 2; 125, 1)

Das Gebäude mit Giebeldach, Akroteren, einem vertieften Tympanon und zwei vorgestellten Säulen ist perspektivisch dargestellt und zeigt die linke Langseite[27]. Der Türflügel ist ähnlich aufgefasst wie auf einem Kelchkrater in Wien[28] und erinnert gleichfalls an eine Szene auf der François-Vase in Florenz, die zwei Krieger zeigt, die parallel aus einer Tür treten, deren linker Flügel geschlossen ist[29]. Das Bauwerk hat eine raumtrennende Wirkung, denn die Friesreihe rechts davon weist auf einen häuslichen Bereich[30]. Einige Details an der Architektur zeigen Unstimmigkeiten, etwa die nicht mittig angeordneten zwei Säulen der Front oder der breite Steg am Rand der anschließenden Platte I 538 der unteren Friesreihe, der weder eine Säule noch die Kante der Frontseite meint. Auf dem Dach des Gebäudes sind drei Krieger positioniert, ähnlich wie die Figuren auf den Zinnen der Stadtmauer I 462, I 465 (Taf. 81, 1; 98, 1). Eine andere Interpretation wäre, dass sich diese Figuren in einer extremen Darstellung von Räumlichkeit hinter dem Gebäude befinden. Das Giebeldach eines Gebäudes auf der Westwand I 460 (Taf. 88, 1) ist ebenfalls mit einem Akroter geschmückt, hier ist allerdings die rechte Langseite mit dem Dachfirst gezeigt, außerdem ist das Gebäude schematischer und vereinfacht dargestellt[31].

Ein Tempelgebäude in ähnlicher Perspektive ist auf einem Kraterfragment erhalten[32]: Die Front mit zwei Säulen und der nach innen geöffneten Tempeltüre ermöglicht den Blick auf die überlebensgroße Kultstatue des Apollon. Gezeigt ist die linke Langseite des Gebäudes mit vier weiteren dorischen Säulen[33], die Eckakrotere scheinen nach außen zu kippen. Einen Tempelschrein, der keinen Bezug zu den Figuren hat und isoliert in einer tieferen Ebene positioniert ist, zeigt ein Krater im Kunsthandel[34]: Kämpfende Krieger agieren auf unterschiedlichen Ebenen um das Gebäude herum. Eine solche Möglichkeit könnte auch für die Figuren von I 532/I 533 in Betracht gezogen werden, die sich über bzw. hinter dem Giebeldach befinden.

Vergleichbare freistehende Gräber bzw. Grabhäuser mit Giebeldach oder Felsgräber mit tempelartigen Fassaden finden sich zahlreich in Lykien, u. a. auch in der Nekropole in Trysa außerhalb des Heroongevierts[35].

24 Die im verhaltenen Galopp lossprengenden Pferde sind den in vielen Varianten dargestellten Rössern des Reiterzugs auf dem Nord- und Westfries des Parthenon nachempfunden: Jenkins 2002, 95–109.

25 Jenkins 2002, 100 (Fig. N 120).

26 Knell 1990, 146 f. Abb. 234.

27 Eichler 1950, 29 f. 67 Abb. 12; Wurster 1977, 131 f. Abb. 21. 22; Childs 1978, 20 Anm. 11 Taf. 13, 2; s. auch Kap. IV.4.4.4.1. *Räumliche Darstellung von Architektur*. Zur perspektivischen Darstellung von Türen vgl. Richter 1970a, 35 f. Abb. 67 (attisch sf. Volutenkrater, „François-Vase" oder sog. Klitias-Krater, des Ergotimos: Florenz, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 4209; um 570–560 v. Chr.); 27 Abb. 118 (attisch rf. Hydria des Niobiden-Malers: London, British Museum, Inv. E 198; um 475–450 v. Chr.); 35 Abb. 156 (attisch rf. Pyxis des Malers der Louvre-Kentauromachie: Paris, Musée du Louvre, Inv. CA 587; um 440 v. Chr.); Abb. 158 (attisch rf. Pyxis des Marlay-Malers: London, British Museum, Inv. 1920.12-21.1; um 440–430 v. Chr.); Carl 2006, 62–64.

28 Carl 2006, 63. 119 Nr. A 14 Abb. 23 (attisch rf. Kelchkrater des Nekyia-Malers: Wien, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung, Inv. IV 1026; um 450–430 v. Chr.); CVA Wien, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung 3, III. I Taf. 102.

29 Richter 1970, 18 Abb. 67 (sf. Volutenkrater, „François-Vase" oder sog. Klitias-Krater, des Ergotimos: Florenz, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 4209; um 570–560 v. Chr.).

30 Vgl. auch Bundrick 2009, 27–35 mit Abb. 1 (attisch rf. Chous: New York, Metropolitan Museum of Art, Fletcher Fund, Inv. 1937 [37.11.19]; um 425–400 v. Chr.).

31 Die Mauern des Bauwerks waren vielleicht durch Malerei ergänzt.

32 Trendall – Cambitoglou 1978, Taf. 9, 2 a; vgl. auch Richter 1970, 47 Abb. 198 (apulisches Kelchkrater-Fragment des Malers der Geburt des Dionysos, aus Tarent: Amsterdam, Allard Pierson Museum, Inv. 2579 [Gids 1486]; frühes 4. Jh. v. Chr.).

33 Richter 1970, 47 Abb. 198; vgl. auch einen Krater in Neapel, Richter 1970, 46 Abb. 197 (apulisch rf. Krater des Iliupersis-Malers: Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. F 81 [H 3223]; frühes 4. Jh. v. Chr.) und eine Schale in Berlin, Carl 2006, 119 Kat. A 15 Abb. 24 (attisch rf. Schale des Malers von Berlin 2536: Berlin, Antiquarium, Inv. F 2536; um 440 v. Chr.).

34 Trendall – Cambitoglou 1978a, 249 Nr. 188 Taf. 82, 3 (apulischer Kolonettenkrater des Maplewood-Malers: ehemals Kunsthandel Mailand; 1. Hälfte 4. Jh. v. Chr.).

35 Benndorf – Niemann 1889, 214–220 Taf. 30–34; Marksteiner 2002, 138–160. L. Mühlbauer unterscheidet in ihrer Untersuchung zu den Gräbern in Lykien zwischen lykischen und griechischen Grabformen, erstere haben mehrheitlich ein Flachdach, letztere meist ein Giebeldach: Mühlbauer 2007, 30. 67–82.

Im Haus des Leukippos: I 538–I 541 (Taf. 125, 1–130, 2)

In zeitgleich mit den Szenen der Entführung verlaufenden Handlungen sind das emsige Werken in der Küche und die Versammlung der Festgäste im Freien in zwei übereinander angeordneten Plattenreihen zu sehen.

I 538 (Taf. 125, 1)

Das Elternpaar Leukippos und Philodike reagiert auf die Entführung unterschiedlich: Während Leukippos sich mit dem Geschehen abzufinden scheint, drückt Philodikes Reaktion Verzweiflung aus, die sich in der Gestik der weggestreckten Arme äußert. Darin ist sie mit einer Lapithin auf dem Bassaifries (Platte BM 524) vergleichbar, die in nahezu gleicher Bewegung in die andere Richtung, weg von dem Kultbild, strebt[36]. Diese ist dem Betrachter zugewandt und streckt beide Arme aus Entsetzen über das Geschehene verzweifelt zur Seite. Ähnlich ist auch die fliehende Haltung einer Niobide auf einer Hydria in Foggia[37] sowie auf einem Volutenkrater in Ruvo[38].

Die Geste des Leukippos ist weniger ausdrucksstark, der zur Seite weisende Arm kann als Zeichen der unangenehmen Überraschung gedeutet werden, Leukippos versucht allerdings nicht, die Entführer zu verfolgen, und wirkt angesichts der Situation wie gelähmt. Seine Bewegung liegt zwischen einer Aufforderung im bzw. zum Kampf, wie etwa auf der Westseite bei I 456, Fig. 3; I 458, Fig. 2; I 465, Fig. 5; I 466, Fig. 1 (Taf. 81, 1; 85, 4; 98, 2; 99, 1) bzw. im Leukippiden-Fries bei I 537, Fig. 1; I 542, Fig. 2 (Taf. 124, 2; 129, 1), und einer Geste der Verzweiflung[39]. Erstere würde Leukippos als Befehlsgeber zur Verfolgung der Töchter zeigen, letztere würde in diesem Fall eine resignierende Haltung darstellen. Auf einer Schale in Bremen findet sich diese Bewegung bei dem Bärtigen hinter Geryoneus, der entsetzt den Arm in die Richtung des Kampfes streckt[40].

I 539 (Taf. 125, 2; 126, 1. 2)

Die plattenübergreifend angeordnete Gruppe Kind und Frau leitet zu den rechts anschließenden Teilnehmenden der Festgemeinschaft über. Die Frau empfängt das Mädchen, offenbar Arsinoë, die jüngere Tochter des Leukippos, die – vielleicht vom Aufruhr der Brauteltern verschreckt – ihr mit gestreckten Armen entgegenläuft[41]. Das direkte aufeinander Zustreben der beiden Figuren findet sich auf einer Hydria in Berlin, auf der ein schon etwas älteres Mädchen auf eine Frau zugeht, die ihr die Rechte hinhält[42]. Ein Skyphos in Wien zeigt eine ähnliche Szene, diesmal nähert sich ein Junge mit vorgestreckten Armen einer Frau[43]. Vergleichbare Gesten sind in der Vasenmalerei bei Kindern zu beobachten, die der Mutter oder Amme die Ärmchen entgegenstrecken[44]. Auf einer Grabstele für die Geschwister Mnesagora und Nikochares wiederum streckt der Knabe, der vor seiner Schwester kniet, dieser die Arme entgegen, um ein Vöglein aus ihrer linken Hand zu empfangen[45]. Auf Grabreliefs in Lykien sind oftmals Kinder abgebildet: Ähnlich wie I 538, Fig. 3 nähert sich der Knabe auf einem Felsgrab in Limyra P II/105 (Taf. 170, 7) der Mutter, die ihm zwar nicht die Arme reicht, jedoch in ihrer Haltung auf das Kind Bezug nimmt und einen Gegenstand bereithält[46]. Zu diesem Typus gehört auch die Szene auf einem Grabsteinfragment aus Magnesia, auf dem ein Mädchen einem Mann einen oder beide Arme entgegenstreckt[47]. Allerdings stehen die Kinder in beiden Fällen näher an der erwachsenen Person.

Fig. 2 und 3 bewegen sich nach rechts, wobei die sich nach links umwendende Fig. 2 eine erschrockene Haltung einnimmt, mit den vorgestreckten Armen zu den anderen Gästen eilt, um diese vielleicht von dem Ereignis in Kenntnis zu setzen. Die mittlere Fig. 3 wendet sich der Gruppe rechts zu und heischt nach Aufmerksamkeit, indem sie den Kopf hebt und gestikulierend kommuniziert. Sie erinnert in dieser Bewegung an den jugendlichen Himationträger auf dem Ostfries des Parthenon[48] und an den Jüngling auf dem

36 Hofkes-Brukker 1975, 54 f. mit Abb.

37 Trendall – Cambitoglou 1978, 925 Nr. 91 Taf. 361 (unten Mitte, apulische Hydria des Arpi-Malers, aus Arpi: Foggia, Museo Civico, Inv. 132726; Mitte 4. Jh. v. Chr.).

38 Trendall – Cambitoglou 1978, 865 f. Nr. 24 Taf. 324, 2 (apulischer Volutenkrater des Baltimore-Malers: Ruvo, Museo, Inv. 424; 2. Hälfte 4. Jh. v. Chr.).

39 Zum Figurentypus vgl. die Ausführungen zu den Figuren auf den genannten Platten.

40 Muth 2008, 76–78 Abb. 41 (attisch rf. Schale des Epeleios-Malers: Bremen, Privatsammlung; um 510 v. Chr.); vgl. auch CVA München, Museum Antiker Kleinkunst (7) 59 Taf. 356, 1 (attisch sf. Halsamphora des Bucci-Malers, aus Vulci: München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. J 153, 1493; um 550–500 v. Chr.).

41 Vgl. Benndorf – Niemann 1889, 166 (mit Hinweis auf Apollod. bibl. 3, 10, 3, der Arsinoë als Tochter des Leukippos und Mutter von Asklepios erwähnt.); Eichler 1950, 30.

42 CVA Berlin, Antikensammlung 9, 82 f. Taf. 60, 1 (attisch rf. Hydria des Obstgarten-Malers: Berlin, Antikensammlung, Inv. Y1707; um 500–450 v. Chr.).

43 Neils – Oakley 2003, 95 Abb. 11 A–B (attisch rf. Skyphos des Lewis-Malers, aus Orvieto: Wien, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung, Inv. IV 1773; um 475–425 v. Chr.).

44 Vgl. etwa Beaumont 2003, 108–110 Taf. 19, 1 (attisch rf. Amphora des Boreas-Malers: London, British Museum, Inv. E 282; um 460–450 v. Chr.); 19, 2 (attisch rf. Innenbild einer Schale: Brüssel, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Inv. A 890; um 460 v. Chr.).

45 Schlörb-Vierneisel 1964, 5–104, bes. 102 f. Beilage 50 (Grabstele aus Vari: Athen, Nationalmuseum, Inv. 3845; um 430–420 v. Chr.).

46 Bruns-Özgan 1987, 105–109. 246 Kat. F 8 Taf. 17, 2; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 38. 230–232. 380 Kat. 5 Taf. 23, 3.

47 Biesantz 1965, 11 f. Kat. 15 Taf. 13. 14 (Aja, Gymnasium 17; 5. Jh. v. Chr.).

48 Jenkins 2002, 81 (Fig. E 479).

Westfries[49]. Vergleichbar sind auch die beiden Figuren auf dem Ostfries des Niketempels, nämlich Amphitrite, die hinter Poseidon positioniert ist, und Hygieia, die neben Demeter und Kore steht (Taf. 179,5)[50]. Fig. 4 und 5 kontrastieren zu den vorigen, sie sind in ein Gespräch vertieft und erinnern in ihrer Haltung an die Teilnehmer des Zuges auf dem Nordfries des Parthenon[51]. Mit diesen Figuren greift der Bildhauer auf schon bekannte Motive zurück, die zum Repertoire der Figurentypen des 5. und 4. Jh. v. Chr. gehören. Die Haartracht der Figuren entspricht dem geläufigen Typus der Haarkranzfrisur nach M. Gkikaki, die das lange Haar in Varianten im Nacken zusammengebunden zeigt und seit dem 2. Viertel des 5. Jhs. v. Chr. verbreitet ist[52].

I 540 (Taf. 172, 1. 2)

Fig. 1 erinnert in der Körperhaltung an den auf dem Boden lagernden Krieger auf dem Niobidenkrater, der sich unterhalb von Herakles hinstreckt, im hochgestreckten linken Arm zwei Speere hält und sich mit dem rechten Arm auf dem Boden abstützt[53]. Die Relieffigur scheint den Ellenbogen auf den Aststumpf des Baumes zu stützen, der die Platte links begrenzt. Das Motiv ist vergleichbar mit der Sitzfigur auf einer Lebes, die sich mit dem Ellenbogen abstützt, die Rechte dem über ihr schwebenden Eros entgegenstreckt und den Blick, genau wie Fig. 1, nach oben richtet[54]. Vergleichbar ist auch die Haltung der Alkmene auf dem Scheiterhaufen, die sich mit einer Hand abstützt, mit der anderen Hand Zeus um Hilfe anfleht, indem sie den Arm hochstreckt, etwa auf einem Glockenkrater in London und einer Halsamphora des Parrish-Malers[55]. Deutet man diese Geste als Ausruf der Verzweiflung oder Anruf der Götter, so ist vorauszusetzen, dass die Schreckensnachricht von der Entführung der Töchter des Leukippos nun auch die Festgemeinde im Garten erreicht hat. Die Reaktionen fallen unterschiedlich aus, die Gäste nehmen die Nachricht teils verhalten, teils erschrocken und verzweifelt auf.

Fig. 2 und 3 sind einander in vertrauter Geste zugewandt, vermutlich in ein Gespräch vertieft, wobei die linke Figur sich der Nachbarin zuwendet, die ihr wiederum die rechte Hand auf die Schulter legt. Diese Geste könnte aber auch beruhigende Wirkung auf Fig. 2 haben. Demeter und Kore auf dem Ostfries des Niketempels (Taf. 179, 5) sind durch die Geste der auf die Schulter gelegten Hand miteinander verbunden, jedoch nicht einander zugewandt[56]. In ähnlich vertrauter Geste sind zwei Frauen auf der Hydria des Meidias-Malers in London zu sehen[57]. Die Darstellung weicht allerdings etwas ab, da sich das Mädchen mit dem Ellenbogen an der Schulter der davorstehenden Gefährtin abstützt. Die Geste des vertrauensvoll die Hand auf die Schultern des anderen Legens ist auf den Denkmälern weit verbreitet und findet sich in der Vasenmalerei wie auch in der Reliefplastik. Meist stehen die beteiligten Figuren jedoch hintereinander und sind nicht wie Fig. 2 und 3 einander zugewandt. An die lässig anmutende Pose der beiden Figuren erinnert die ungezwungene Haltung der beiden Frauen auf dem Weihrelief des Agathemeros[58]. Dort steht die linke Figur frontal, lehnt sich mit einem Arm an die Felswand, der andere ist an der Hüfte abgestützt. Die nebenstehende Figur wiederum stützt sich mit dem Unterarm auf der linken Schulter der anderen ab und wendet sich ihr zu. Hier ist eine vertraute und freundschaftliche Szene gezeigt. Die enge Verbundenheit eines Paares demonstrieren Orpheus und Eurydike auf dem Relief in Neapel[59]. Beide sind einander zugewandt und Eurydike legt ihrem Gemahl die linke Hand auf die Schulter. Die Pose des Orpheus, der frontal, aber der Frau mit leicht geneigtem Kopf zugewandt und in leichter Schrittstellung zu sehen ist, zeigt auch Fig. 3. Auf einer Hydria in Karlsruhe stehen zwei Frauen, von denen die eine die Hand auf die Schulter der Gefährtin legt, diese wiederum ergreift ihren Arm[60]. Auch auf dem Südfries der Cella des Nereidenmonuments (BM 906) ist ein Paar in vergleichbarer Pose zu sehen, das offenbar in ein

49 Jenkins 2002, 109 (Fig. W 23).
50 Palagia 2005, 186–189 Abb. 15, 17; 15, 18.
51 Jenkins 2002, 87 (Fig. N 40. 41).
52 Gkikaki 2014, 4–82, bes. 26–32, mit zahlreichen Beispielen. Dieser Typus ist bis in die Kaiserzeit geläufig.
53 CVA Paris, Louvre III (1 d) Taf. 2, 1. 4 (attisch rf. Glockenkrater des Niobiden-Malers, aus Orvieto: Paris, Musée du Louvre, Inv. G 341; um 475–425 v. Chr.).
54 Trendall – Cambitoglou 1978, 268 Nr. 52 (apulisch rf. Lebes Gamikos: ehemals Coll. Signorelli, Inv. 231; 1. Hälfte 4. Jh. v. Chr.). Eine Pelike in London zeigt diese Pose in anderem Kontext: Ariadne in Umarmung mit Dionysos auf einer Kline, ebenda 396 Nr. 6 Taf. 137, 5 (apulische Pelike des Salting-Malers: London, Victoria and Albert Museum, Inv. 2493.1910; 1. Hälfte 4. Jh. v. Chr.).
55 Trendall 1981, 735 f. Nr. 2 Taf. 592 (italisch rf. Glockenkrater des Python, aus Sant' Agata de' Goti: London, British Museum, Inv. F 149; um 350–325 v. Chr.); Nr. 3 Taf. 593 (campanisch rf. Halsamphora des Parrish-Malers: ehemals New York, Kunsthandel; um 350–325 v. Chr.).
56 Felten 1984, 118–131, bes. 130 Taf. 47, 1 (Fig. 20/21). Vgl. auch die Gesten der Götter auf dem Ostfries des Siphnierschatzhauses in Delphi: Felten 1984, 38–41 Taf. 44, 3; Brinkmann 1994, 140–142. 145 f. Abb. 2. 5.
57 Burn 1987, Abb. 2 b (attisch rf. Hydria des Meidias-Malers: London, Inv. BM 1772.3-20.30 [E 224]; 450–400 v. Chr.).
58 Geominy 2004, 270 f. 524 Abb. 212 (Weihrelief des Agathemeros an die Nymphen, aus der Nymphengrotte vom Penteli: Athen, Nationalmuseum, Inv. 4466).
59 Bol 2004c, 178–181; 510 Abb. 211 (römische Kopie nach einem hochklassischen Relief: Neapel, Nationalmuseum, Inv. 6727). Vgl. auch Güntner 1994, 17 f. 120 Kat. A 18 Taf. 4, 1 und mit weiteren Beispielen.
60 Beazley Archive 220515: CVA Karlsruhe 1, 28 f. Taf. 24, 5 (attisch rf. Hydria des Meidias- oder Karlsruhe-Paris-Malers, aus Ruvo: Karlsruhe, Badisches Landesmuseum, Inv. B 36; um 450–400 v. Chr.).

Gespräch verwickelt ist[61]. Auf einem Krater in London stützt sich eine Frau auf ihre Kameradin, indem sie beide Hände um deren linke Schulter legt[62]. Der Griff des Zeus an die Schulter der Hera bzw. an den Schleier ist ebenfalls Ausdruck enger Vertrautheit und gehört in gewisser Weise schon zur Ikonographie des hieros gamos. Bei einer Götterversammlung auf einer Schale in London sind Zeus und Hera in dieser verbindenden Geste dargestellt, der Göttervater auf einer Kline lagernd, Hera an der Bettkante sitzend[63]. Das Haar der Fig. 2 ist mit einem Kekryphalos bedeckt, der wie ein Haarnetz um den Haarknoten gebunden wird und den bereits Homer (Hom. Il. 22, 469; vgl. auch Aristoph., Thesm. 257) erwähnt[64]. Die Haartracht der anderen Figuren entspricht wiederum dem Typus der Haarkranzfrisur, die im Nacken unterschiedlich geknotet sein kann (s. o. I 539).

Die in nachdenklicher Pose auf einem Felsen hockende Fig. 4 stützt den linken Fuß ab, beide Arme ruhen auf dem Knie dieses Beines. Nachdenklich und traurig oder vergrämt ist die Pose dieser Sitzfigur zu deuten, die unter dem von G. Neumann geprägten Begriff „Verschlossene Zustandsgebärden“ einzuordnen ist[65]. Mit der linken Hand stützt sie den Kopf, ähnlich wie die Figur der trauernden Penelope, die den schwermütig geneigten Kopf abstützt[66].

Fig. 5 führt uns in der Suche nach typologischen Vorbildern direkt zum Ostfries des Parthenon, denn sie steht zwar frontal, gleicht aber mit dem zur Seite weisenden Arm dem an die Phylenheroen anschließenden jugendlichen Himationträger[67].

I 541 (Taf. 128, 1. 2)

Die mittlere Figur läuft in größerem Abstand von der am linken Plattenrand in ähnlicher Geste wie I 540, Fig. 5 stehenden nach rechts und rafft das Gewand sowie das Haar bzw. den Schleier. Diese Bewegung ist von fliehenden Figurentypen bekannt, die vor allem in der Vasenmalerei zahlreich dargestellt sind[68]. Fig. 3 scheint ebenfalls nach rechts zu fliehen und erinnert in ihrer Bewegung mit herausgedrehtem Oberkörper und zurückgewandtem Kopf an den nackten Jüngling auf einer Schale aus Vulci, der mit vorgestrecktem und nach hinten zeigendem Arm vor einem Tierkampf flieht[69].

Der Typus der sich nach rechts bewegenden Fig. 2 erinnert an Thetis und ihre Gefolge, die vor Peleus fliehen, wie das auf einer Amphora in München zu sehen ist[70]. Ebenso vergleichbar ist die neben Athena fliehende Frau auf einem Volutenkrater in Bologna, die sich im Lauf umwendet, mit der linken Hand den Schleier hochzieht und diesen mit der rechten vor dem Bauch fasst[71]. Auch bei dieser Bewegung ist der Übergang von einer tänzelnden zu einer erschrocken fliehenden Haltung nahezu fließend. Ähnlich sind die Bewegungen der voll Entsetzen vor der Ermordung des Linos fliehenden Gefährten auf einer Schale in München, die in leicht trippelnden Schritten entfleuchen. Ihre aufrechte Haltung und die gefasste, nahezu ausdruckslose Mimik entziehen dem Vorgang die Dramatik[72]. Vergleichbar ist auch die Tänzerin auf einer Pyxis in Berlin, die sich zum Aulosspiel einer Gefährtin in tänzelndem Schritt nach rechts bewegt, den Kopf zurückwendet, den linken Arm hochhebt und den rechten anwinkelt, also genau wie Fig. 2 gezeigt ist[73]. Die anderen Tänzerinnen auf dieser Pyxis führen einen Reigentanz mit einer ähnlichen Tanzbewegung aus.

Vorbereitungen für das Festmahl: I 542–I 546 (Taf. 129, 1–130, 2)

Dargestellt ist das Ausweiden und Präparieren der Tiere, geschäftiges Hin- und Herlaufen der Dienerschaft mit Gefäßen sowie zwei mannshohe Kessel, in denen das Mahl zubereitet wird. Der Vorgang des Kochens ist nicht gezeigt. Es sind keine Hinweise auf ein Opfer zu sehen, doch kann man davon ausgehen, dass dem Fleischverzehr ein solches vorausging bzw. dass Fleischverzehr nur in Verbindung mit einem vollzogenen Opfer erfolgte[74].

61 Childs – Demargne 1989, 213 f. 289–291 Taf. 137, 1; vgl. auch die Haltung der beiden Jünglinge auf dem Cellafries, Westseite: ebenda Taf. 127, 1. 2 (BM 896).

62 Webster 1935, 20 Nr. 11 (attisch rf. Krater des Niobiden-Malers: London, British Museum, Inv. E 461; um 440 v. Chr.).

63 Kaempf-Dimitriadou 1981, 724–735. 728 Nr. 52 Taf. 585 (attisch rf. Schale des Kodros-Malers: London, British Museum, Inv. E 82; um 440–430 v. Chr.).

64 Zum Kekryphalos (oder Krobylos) s. Jenkins – Williams 1985, 413 mit Verweis auf Poll. 7, 179, der von vergoldetem Leder spricht, das um den Kopf gebunden wird; Zum Kontext der Verwendung des Kekryphalos vgl. auch Brandenburg 1966, 130–132 (mit Diskussion der Quellenangaben); Fischer 2009, 83–87. 136–139.

65 Neumann 1965, 125–158.

66 Parisi Presicce 1999, 335–364 mit zahleichen Beispielen.

67 Jenkins 2002, 81 (Fig. E 47).

68 Zum Figurentypus vgl. etwa die zur Platte I 482, Fig. 6 angeführten Beispiele.

69 CVA Cambridge (MA), Fogg Museum and Gallatin Collections 95 f. Taf. 48, 1 a (attisch rf. Schale des Euergides-Malers, aus Vulci: New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 41.162.129; 525–475 v. Chr.).

70 CVA München, Antikensammlungen, ehem. Museum antiker Kleinkunst (9) 65 Taf. 57, 1 (attisch sf. Amphora, aus Vulci: München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. 1524 und J 450; 550–500 v. Chr.).

71 CVA Bologna, Museo Civico (5) III Taf. 102, 3; 103, 2 (attisch rf. Volutenkrater des Niobiden-Malers: Bologna, Museo Civico Archeologico, Inv. 269 und 17.190; um 475–425 v. Chr.).

72 Diesbezüglich vergleichbar sind etwa die vor der Tötung des Bousiris fliehenden Ägypter auf einer Schale in London (Muth 2008, 588–590 Abb. 419 [attisch rf. Schale des Epiktet: London, British Museum, Inv. E 38; um 510 v. Chr.]) oder die vor Herakles fliehenden Söhne des Eurytos auf einer Schale in Palermo (Muth 2008, 590 Abb. 420 [attisch rf. Schale des Epiktet: Palermo, Museo Archeologico Regionale, Inv. V 653 (5511, 1475, 2351); um 500–490 v. Chr.]). Wesentlich dramatischer wirken dagegen die Trojanerinnen auf einer Schale in Berlin (Muth 2008, 592 f. Abb. 425 [attisch rf. Schale des Onesimos: Berlin, Antikensammlung, Inv. F 2281; um 500–490 v. Chr.]).

73 Lyons 2009, 166–180, bes. 173 Abb. 8; 177 Kat. 44 (Pyxis mit Deckel, der CHC Group, Heron Class zugeschrieben, aus Etrurien: Berlin, SM, Antikenmuseum, Inv. V.I. 3229 [verloren]; um 500–490 v. Chr.). Vgl. Beazley Archive Nr. 306337–306339. Vgl. auch die in verschiedenen Posen und Bewegungen eines Tanzes dargestellten Figuren auf einer Basis in Athen: Kosmopoulou 2002, 72 f. 187 f. Kat. 24 Abb. 43 (Statuenbasis von der Akropolis: Athen, Akropolismuseum, Inv. 1327; um 360 v. Chr.).

74 s. dazu van Straten 1995, 114–118; Gebauer 2002, 340 f.

Auf einem Ständer in Toledo sind im Rahmen eines Komos verschiedene Szenen zur Bereitung eines Mahles abgebildet[75]. Auf einigen Vasenbildern sind diese Vorbereitungen sehr konkret, etwa das Rühren in einem Kessel oder das Braten von Fleisch über dem Feuer. Der Bildhauer hält auf dem Fries einen Moment fest, der auf einen Zeitpunkt der Entführung zu Beginn der Festlichkeiten verweist, da vom Ausweiden der Tiere bis zur Zubereitung des Mahles vermutlich einige Stunden vergehen.

I 542 (Taf. 129, 1)

Das geschäftige Treiben in der Küche wird offenbar von Fig. 2 dirigiert, die sich auf einen Stock stützt. Sehr niedrig ist der Tisch mit den zwei Gefäßen. Ein bauchiges Gefäß – vielleicht eine Amphora, eine Hydria oder auch ein kleiner Stamnos – steht am linken Rand, rechts ist ein großer Lebes oder Dinos in einem hohen Standfuß zu sehen[76], der im Verhältnis zu den Figuren sehr groß dargestellt ist, vermutlich um die Reliefhöhe auszufüllen. Im Rahmen von Bankettdarstellungen dienen in der Regel Kratere als Schöpfgefäße für den Wein, oft sind aber auch Dinoi oder Lebetoi zu sehen[77]. Charakteristisch für diese Gefäßform ist die breite Öffnung für die Aufnahme von Flüssigkeiten.

Einen Eindruck von einer derartigen Szene gibt ein Stamnos in Florenz, auf dem Mänaden hinter einer Statue des Dionysos aus zwei Stamnoi schöpfen[78]. Auf einem Stamnos in Brüssel gießt ein Diener bei einem Symposion aus einer Spitzamphore Wein in einen Lebes, der auf einem hohen Ständer steht, der wiederum aus zwei oder mehreren Teilen bestehen könnte[79]. Der obere Teil des Untersatzes weist einen stärkeren Einzug auf und könnte den Kessel auf I 542 gestützt haben, wie dies auf zwei Dinoi der Fall ist, auf denen jeweils ein Diener Wein oder Wasser in einen Dinos gießt[80].

Die Vorbereitung und Zubereitung eines Mahles ist auf einem Kraterfragment in Athen erhalten[81]. Ein Gefäß, vermutlich ein Lebes, hängt in einem hohen Ständer, daneben macht sich ein Koch an einem Kessel zu schaffen, der über dem Feuer steht (vgl. I 546). Eine ähnliche Darstellung, bei der ein Koch vor einem Kessel steht und offenbar Fleisch hineinlegt, ist auf dem Innenbild einer Schale in Paris zu sehen[82]. Die Größe beider Kessel ist so, dass sich die Figuren etwas hinunterbeugen müssen, die Gefäße sind also kleiner als die zwei Kessel auf I 545 (Taf. 129, 3). Etwas höher ist der über dem Feuer stehende Kessel auf einer Hydria in Rom, dem sich der Koch mit einer Schale nähert, um Fleischstücke hineinzulegen[83].

I 543 (Taf. 130, 1)

Die Platte mit der Zerlegung und dem Ausweiden des Widders zeigt zwei Personen, die an einem Tisch mit dem Tier beschäftigt sind[84]. Ein Helfer drückt die Vorderbeine nieder, der Mageiros steht hinter dem Tisch, also seitlich zum Tier, und hat mit der Rechten entweder soeben erst den Schnitt mit dem Messer gezogen oder die Bauchdecke ist bereits geöffnet und der Mann beginnt mit dem Ausweiden[85]. Möglich wäre auch, dass hier der Vorgang des Abhäutens dargestellt ist, denn die Hand scheint keine weite und kraftvolle Bewegung auszuführen (vgl. Kap V.4. von G. Forstenpointner).

Eindeutig mit dem Messer hantiert der Mageiros auf schwarzfigurigen Vasen, etwa einer Pelike in Paris, einer Oinochoe in Boston und einem Kopfgefäß in Ferrara[86]. Der Schlächter hat das Schneidegerät auf diesen drei Darstellungen noch nicht am Körper des Tieres angesetzt, die Stelle des Schnittes aber bereits mit den Augen markiert. All diesen Beispielen ist die Position der Schlächter und Helfer an den Enden des Tisches gemein. Anders ist das auf I 543, wo der Mageiros hinter dem Tisch steht, also an dessen Langseite. Die Position des Schlächters an der Langseite des Tisches zeigt auch ein Gefäßfragment in Bonn[87]. Der Vorgang des Ausweidens ist vermutlich auf einem Skyphos in Warschau zu sehen, allerdings drückt hier ein Helfer die Hinterbeine des

75 CVA Toledo, Toledo Museum of Art (1) 10 Taf. 16 (attisch sf. Ständer: Toledo, Museum of Art, Inv. 58.69 B; um 525–475 v. Chr.).

76 Zur Gefäßform, die bis zum Ende des 5. Jhs. vorkommt, vgl. Gercke 1970, 88–93 mit Tabelle 37. Vgl. Richter – Milne 1935, 9 f. Abb. 69–71; Sakowski 1997, 1–24.

77 Vgl. z. B. Dentzer 1982, 252–262 Taf. 88, 536; 89, 539 (R 286: Marmorrelief aus Paros: Paros, Museum); Taf. 93, 565 (R 316: Relief aus Thasos, Istanbul, Archäologische Museen; 1. Hälfte 5. Jh. v. Chr.); 386 Taf. 95, 577 (R334: Relief aus Korfu, Korfu, Archäologisches Museum). Zur Bezeichnung s. Richter – Milne 1935, 10.

78 CVA Florenz, Regio Museo Archeologico (2) III 1, 45 f. 49 f. Taf. 48, 3; 53, 3 (attisch rf. Stamnos des Villa Giulia-Malers: Florenz, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 4005; um 475–425 v. Chr.).

79 Philippaki 1967, 4–8 Taf. 3, 2 (attisch rf. Stamnos des Smikros-Malers: Brüssel, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Inv. A 717; um 520–510 v. Chr.).

80 Vgl. Lullies 1971, 44–55 Taf. 21, 1 (attisch rf. Stamnos des Smikros: Brüssel, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Inv. A 717; um 520–500 v. Chr.); Taf. 23, 1 (lukanischer rf. Dinos: New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 14.130.13; 4. Jh. v. Chr.); Taf. 23, 3 (attisch schwarz gefirnisster Dinos mit Ständer: Boston, Museum of Fine Arts, Inv. 90.154; um 550–500 v. Chr.); vgl. auch Sakowski 1997, 1–24 Beil. 1.

81 Gebauer 2002, 296 f. Kat. Z 1 Abb. 163 (attisch sf. Fragmente eines Volutenkraters, von der Akropolis: Athen, Nationalmuseum, Inv. Akr. 654; um 540–530 v. Chr.).

82 Gebauer 2002, 315 f. Kat. Z 21 Abb. 185 (attisch rf. Schalenfragment: Paris, Musée du Louvre, Inv. C 10918; um 480 v. Chr.).

83 Gebauer 2002, 224–230 Kat. Zv 38 Abb. 201 oben (ionisch sf. Hydria, aus Cerveteri: Rom, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia; um 530–520 v. Chr.).

84 Dazu s. Gebauer 2002, 290–295 mit Anführung der Schilderung einer Zerlegung bei Euripides für ein Opfer an Zeus, das Aigisthos durchführt: Eur. El. 790–843. Vgl. auch van Straten 1995, 115–118 mit Abb. 119–122, zur Platte I 543 ebenda 117. Zur Opferzeremonie, die einer Schlachtung vorausgeht, vgl. Gebauer 2002, 17–24; zu verschiedenen Aspekten von Kulthandlungen s. auch Hägg 1998; Blanas 2003, 114–116.

85 Zum Aufschneiden eines Tieres und zur Tätigkeit des Mageiros s. van Straten 1995, 115–118; Gebauer 2002, 332–339.

86 Gebauer 2002, 304 f. Kat. Z 8 Abb. 170 (attisch sf. Pelike: Paris, Institut Néerlandais (Fondation Custodia), Inv. 3650; um 500 v. Chr.); 306 f. Kat. Z 9 Abb. 171 (attisch sf. Skyphos: Athen, Nationalmuseum, Inv. MN 12626; um 500 v. Chr.); 307–309 Kat. Z 10 Abb. 172 (attisch sf. Oinochoe: Boston, Museum of Fine Arts, Inv. 99.527; um 500–480 v. Chr.); 314 f. Kat. Z 20 Abb. 184 (attisch rf. Kopfgefäß: Ferrara, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 9410 [T 256 B VP]; um 480–460 v. Chr.).

87 Gebauer 2002, 297 f. Kat. Z 2 Abb. 164 (attisch sf. Fragment einer Pyxis, aus Athen: Bonn, Akademisches Kunstmuseum, Inv. 62; um 530 v. Chr.).

Widders, der rücklings auf einem Tisch liegt, hinunter. Ein reiferer Mann, der Mageiros, hat die Bauchdecke offenbar bereits aufgeschnitten und greift in den Bauchraum, um die Eingeweide herauszuholen[88]. Wie O. Benndorf anhand eines Reliefs aus Ninive gezeigt hat, hat das Auflegen des mit dem Kopf nach rechts orientieren Schlachtopfers auf einen Tisch auch im Orient Tradition[89].
Die mit Gefäßen (Amphoren oder Hydrien) in beide Richtungen eilenden Gehilfen erinnern sehr an den Nordfries der Architravs vom Nereidenmonument in Xanthos, auf dem die Diener geschäftig mit Krügen, Schalen und Beutetieren hin und her eilen, um die Vorbereitungen zum Festmahl zu unterstützen[90].

I 544 (Taf. 129, 2)
Beim zweiten Tier handelt es sich um ein Rind, das man aufgrund der Größe zum Ausweiden auf den Boden gelegt hat. Drei Helfer drücken die Beine des Tieres nieder. Für diese Darstellung gibt es kaum bekannte Parallelen. Ein Beispiel ist der Skyphos in Athen, auf dem Herakles beim Zerlegen eines Widders im Beisein von Athena zu sehen ist[91]. J. Gebauer führt ein weiteres Beispiel an, nämlich die sog. Ricci-Hydria aus Cerveteri, auf deren Schulterfries Vorbereitungen für ein Opfer an Dionysos dargestellt sind[92]. Das Opfertier ist hier ein Eber, der auf dem Boden liegt und an dem sich zwei Männer zu schaffen machen. Ein anderer Mageiros untersucht bei einem weiteren Opfertier, einer Ziege, soeben die Stelle, an der er das Messer unter dem Hals ansetzen wird. Die Helfer heben das Tier wegen seines geringeren Gewichts an den Beinen in die Höhe.
Fig. 5 am rechten Plattenrand macht sich mit einem länglichen Gegenstand, wahrscheinlich einem Messer, an etwas zu schaffen. Möglich wäre auch, dass er eine Schöpfkelle in der Hand hält und aus einem Gefäß abschöpft. Da die Darstellung nicht auf der anschließenden Platte I 545 fortgesetzt ist, bleibt eine Deutung unklar.

I 545/I 546 (Taf. 129, 3; 130, 2)
Die hintereinander und überlappend aufgestellten Kessel dienen vermutlich der Zubereitung des Fleisches, eine Feuerstelle ist im Relief nicht vorhanden, könnte aber durch Malerei wiedergegeben gewesen sein. Die Kessel sind fast gleich groß wie die Figuren auf diesem Fries. Große und tiefe bauchige Kessel, die nicht die Form eines Lebes oder Dinos aufweisen, stehen meist in einem Dreifußständer oder auf drei Beinen, hier sind nur zwei Beine und beim linken Kessel sogar nur ein Bein zu sehen, doch die restlichen Beine könnten ebenfalls durch Malerei ergänzt gewesen sein[93]. Auf weißgrundigen schwarzfigurigen Lekythen sind solche Kessel zu sehen, etwa mit der Darstellung der Verjüngung des Widders durch Medea[94]. Die tiefen Kessel stehen über einer Feuerstelle. Auf der Hydria in der Villa Giulia ist unter den Bildsequenzen der Zubereitung eines Mahles ein als Lebes bezeichneter tiefer Kessel über dem Feuer zu sehen, ein Jüngling fischt Fleischstücke heraus oder legt welche hinein[95]. Der Inhalt der Schüssel oder Schale auf dem Klapptisch der anschließenden Platte I 546 lässt sich nicht bestimmen, da das Gefäß mit einem Tuch bedeckt ist. Es könnte sich um eine Lekane ohne Deckel handeln[96]. Der Krug kann nicht näher bestimmt werden[97]. Die unreliefierte rechte Plattenhälfte könnte bemalt gewesen sein, jedoch haben sich keine Farbspuren erhalten.
Dreibeinige Tische waren vor allem wegen des Transports praktisch und kamen bei Symposien zum Einsatz. Hier handelt es sich um einen niedrigen Beistelltisch, da die darauf stehenden Gefäße im Verhältnis recht groß sind[98]. Auf die Seltenheit der Darstellung von einem schräg gestellten Bein und zwei senkrecht angebrachten Tischbeinen verweist G. M. A. Richter; ob es sich bei ersterem um ein Klappbein handelt, lässt sich nicht feststellen, jedenfalls sind andere Beispiele in der Ausrichtung der Beine einheitlich[99].

88 ThesCRA 1 (2004) 124 f. Nr. 543 Taf. 30 (attisch rf. Skyphos: Warschau, Nationalmuseum, Inv. 142464 [41]; um 460–450 v. Chr.) mit weiteren Beispielen; van Straten 1995, 221 Nr. V 153 Abb. 121; Gebauer 2002, 319 f. Kat. Z 26 Abb. 189; Widdows 2006, 70 f. Abb. 5. Die Autorin untersucht die Schritte des Erlegens, Tötens, Ausnehmens und Häutens eines (Opfer-)Tieres: ebenda 18–97.
89 Benndorf – Niemann 1889, 167 mit Anm. 6, Abb. 146.
90 Childs – Demargne 1989, 198–201. 279–283 (BM 893 und 886) Taf. 128, 1; 129, 1.
91 Gebauer 2002, 306 f. Kat. Z 9 Abb. 171 (attisch sf. Skyphos: Athen, Nationalmuseum, Inv. MN 12626; um 500 v. Chr.). Der Autor vergleicht dieses Vasenbild mit der Szene auf dem Fries in Trysa.
92 Gebauer 2002, 324–330 Kat. Zv 38 Abb. 200–201 (ionisch sf. Hydria aus Cerveteri: Rom, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia; um 530–520 v. Chr.). Auf den Reliefstreifen des Bronzetors von Shalmaneser ist im Rahmen einer Expedition des Königs zum Tigris (853 v. Chr.) eine Opferszene dargestellt, die einen rücklings am Boden liegenden Widder zeigt, dem ein Schlächter im Begriffe ist, den Bauch aufzuschlitzen: King 1915, 30 f. Taf. 59. Die Visualisierung dieses Vorgangs weist auf eine lange ikonographische Tradition.
93 Zu Bronzekesseln vgl. Herrmann 1966, Taf. 2; 48, 1; 64, 4.
94 Meyer 1980, 5–7 Kat. I Va 7 (sf. Lekythos des Beldam-Malers: Athen, Nationalmuseum, Inv. 599; 530–450 v. Chr.); Kat. I Va 8 (sf. Lekythos des Beldam-Malers: Athen, Nationalmuseum, Inv. 18633; 530–450 v. Chr.); Kat. I Va 9 (sf. Lekythos des Beldam-Malers: Erlangen, Archäologisches Institut, Inv. I 429; 530–450 v. Chr.); Kat. I Va 10 (sf. Lekythos 26.673 der Haimon-Gruppe: Washington, DC, Corcoran Gallery of Art [W. A. Clarke Collection]; 530–450 v. Chr.).
95 Van Straten 1995, 222 Kat V 154 Abb. 122 (sf. Hydria, sog. Ricci-Hydria; Rom, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, Inv. 80983; um 525–500 v. Chr.). Dazu s. auch Widdows 2006, 71–73 Abb. 6.
96 Vgl. Lüdorf 2002, 87 Kat. L 21, Typus B 2, Beil. 14. 31 Taf. 15 (um 450–425 v. Chr.); Richter – Milne 1935, 23 mit Hinweis auf Ure 1932, 18. Breitfeld-von Eickstedt 1997, 55–61.
97 Möglicherweise handelt es sich um Früchte oder Brot.
98 Richter 1966, 63–72 mit Beispielen.
99 Richter 1966, 66. Ein Holztisch in London, der aus der Zeit der 18. Dynastie in Ägypten stammt, hat drei nach außen leicht gebogene Beine: Richter 1966, 66 mit Anm. 6 Abb. 341.

Ikonographische Vorlagen oder bildhauerische Traditionen sind in diesem Umfang des Frieses zum Thema des Leukippidenraubes keine vorhanden. Andere Denkmäler zeigen einzelne Szenen aus diesem Mythos, vorzugsweise die Entführung der Braut oder der Bräute und Ausschnitte aus der Verfolgung der Entführer. Auf einigen Denkmälern sind auch die Brauteltern oder ein Elternteil dargestellt, die Festgemeinde und die Vorbereitungen des Festmahls werden aber generell nicht zur Darstellung gebracht. Für den Entwurf dieses Themas eröffnete sich somit ein großer Spielraum für ikonographische Neuerungen. Einzelne Szenen dieses Frieses greifen aber sehr wohl auf gängige Motive und Figurentypen zurück, so etwa die Gespanne mit den Entführern oder die aneinandergereihten statischen Figuren der Festgemeinde, die sich an Vorbildern aus Götterversammlungen, etwa auf dem Parthenon oder dem Ostfries des Niketempels, orientieren.

IV.2.11. DIE JAGD: EIN THEMA HERRSCHERLICHER REPRÄSENTATION, I 566–I 577 (TAF. 131, 1–138, 2; 201, 2–203, 2)

Nordwand, rechts; obere Friesreihe[100]

Bis auf die beiden kurzen Platten I 577 und I 573 (Taf. 133, 1; 134, 1) sowie die letzten Platten I 567 und I 566 (Taf. 137, 2; 138, 1. 2) am rechten Friesende zeigt jede Platte eine in sich abgeschlossene Jagdszene, d. h. die Figuren sind nicht plattenübergreifend gearbeitet. Der Jagdfries des Heroons hat mit 29–37 cm sogar eine geringere Höhe als die meisten Firstbalkenreliefs lykischer Sarkophage[101].

I 571 und I 572 (Taf. 131, 1. 2; 132, 1–3)

Zwei Capriden, I 572, Fig. 1a und 1b, setzen mit weiten Sprüngen nach links davon. Die Platte I 571 ist zwar als Übergang zur Kentauromachie im Anschluss an I 541 gesetzt, doch gehört sie thematisch zu I 572, müsste also die erste linke Platte des oberen Jagdfrieses sein. Der Bogenschütze Fig. 3 spannt den Bogen in leicht gebeugter Haltung und entspricht dem Typus der Atalante (I 487, Fig. 4, Taf. 62, 2), setzt jedoch das innere Bein vor und beugt das äußere. Fast identisch ist der Bogenschütze auf der Platte I 569 (Taf. 136, 2), jedoch trägt dieser keine phrygische Mütze und sein Oberkörper ist etwas weiter vorgeneigt.

Fig. 2 holt im Rückfallschritt mit dem Speer zum Stoß aus. Die Figur wäre somit ähnlich wie Fig. 3 auf der Platte I 576 positioniert. Die Jäger agieren beide im weiten Raum, sie berühren oder überschneiden einander nicht. Ähnlich ist weiters ein Jäger auf einer Schale in Paris, der im Rückfallschritt zum Schlag gegen den von links heranstürmenden Eber ausholt[102]. Gut vergleichbar sind auch zwei Figuren vom Sockelfries des Klagefrauensarkophags[103]. Der in Vorderansicht gezeigte Jäger Fig. A 15 steht im Rückfallschritt und holt mit dem Schwert hinter dem Kopf aus. Ähnlich und ebenfalls zum Betrachter gerichtet sind auch die Figuren B 13, B 16 und B 19 mit unterschiedlicher Bewaffnung.

In der Vasenmalerei ist eine Capridenjagd selten zur Darstellung gekommen[104]. Häufiger kommen aber Wildziegen auf Tierfriesen vor[105]. Zwei archaische Aryballoi in Gela sind mit Wildziegen geschmückt, die jedoch allein und nicht im Kontext einer Jagd dargestellt sind[106]. Eine Verfolgungsjagd zu Fuß zeigt eine Hydria in London: Ein Jäger mit wurfbereitem Speer verfolgt mit seinem Jagdhund einen Ziegenbock und einen Hirsch[107]; die Tiere laufen parallel und überschneiden einander[108]. Auf dem dritten Friesband einer Kanne verfolgen zwei Hunde einen Steinbock[109].

Die Jagdszenen auf einem fortlaufenden Band und im Mittelbild des Bronzeschildes aus der Idagrotte auf Kreta involvieren ebenfalls zwei Capriden, die jedoch nicht als Beutetiere charakterisiert sind, denn sie werden nicht gejagt[110]. Der Capride auf dem umlaufenden Reliefband schreitet mit gesenktem Haupt nach rechts, vor ihm befindet

100 Benndorf – Niemann 1889, 168–170; Praschniker 1933a, 25–28; Eichler 1947, 55–72; Eichler 1950, 32 f. Taf. 26. 27; Schauenburg 1969; Oberleitner 1994, 46. 55. Abb. 99; Barringer 2001, 199–202; Fornasier 2001, 235–239. Vgl. auch Landskron 2011. Die Besprechung erfolgt nicht numerisch, sondern in der Reihenfolge der Platten auf der Nordwand. Die Bezeichnung der Beutetiere efolgt nach den Zuweidungen und Bestimmungen von G. Forstenpointner (s. Kap. IV.5. *Zu den Tierdarstellungen aus zoologischer Sicht*).

101 Vgl. dazu Seyer 1996, 119–121 mit Anm. 58: Die Höhe der Firstbalkenreliefs liegt in der Regel zwischen 30 und 55 cm. Der niedrige Firstbalken (H 23 cm) des Tänzerinnensarkophags in Xanthos ist, bis auf die Darstellung eines Schildes vom Relief mit Schildtriumph auf dem Sarkophagdeckel, nicht reliefiert: Demargne – Laroche 1974, 101 Taf. 23; 57, 1. 2.

102 Schnapp 1997, 387 f. 522 Abb. 437 (attisch rf. Schale, dem Sotades-Maler zugeschrieben: Paris, Musée du Louvre, Inv. G 637; um 450 v. Chr.). Zur Darstellung I 572 vgl. den Fries an der „Piscine du trône d'Astarté" aus frühhellenistischer Zeit, der eine sehr ähnliche Jagdszene zeigt, in der ein Hirsch gegen einen Felsen sprengt: Stucky 2004, 9–11 betont auch die „Nähe der künstlerischen Kontakte zwischen Phönizien, Lykien und Karien", die sicherlich auch schon im 5./4. Jahrhundert bestanden, wie die Sarkophage der Königsnekropole in Sidon belegen.

103 Fleischer 1983, Taf. 13–15.

104 Schauenburg 1969, 15.

105 Fornasier 2001, 8 f. 158 Abb. 1; Schauenburg 1969, 15. Zur Steinbockjagd in der Glyptik ebenda 244 mit Anm. 963.

106 CVA Italien (52) Gela (1) 27 f. Nr. 3 Taf. 43, 3 (attisch sf. Aryballos: Gela, Museo Archeologico Nazionale, Inv. G 31; Anfang 2. Viertel 6. Jh. v. Chr.); Nr. 4–6 Taf. 43, 4–6 (sf. Aryballos: Gela, Museo Archeologico Nazionale; 2. Viertel 6. Jh. v. Chr.).

107 Schnapp 1997, 204. 483 Abb. 57 (sf. Caeretaner Hydria: London, im Kunsthandel; 530–520 v. Chr.).

108 Auf Vasenbildern mit Tierfriesen oder Jagdszenen von Tieren untereinander kommen Steinböcke häufiger vor: z. B. Boardman 1974, 39 f. Abb. 19 (Lekane des KX-Malers: Athen, Nationalmuseum, Inv. 296; um 585-570 v. Chr.); 24 (Ständer eines sf. Dinos: London, British Museum, Inv. 1971.11-1.1.); 51, 1 (attisch sf. Hydria des Ptoon-Malers: New York, Metropolitan Museum, Inv. 56.171.28; 565-535 v. Chr.); 52 (Bauchamphora des Camtar-Malers: Basel, Slg. Bloch; um 550 v. Chr.).

109 CVA Frankfurt (1) 16 Taf. 12, 3 (spätprotokorinthische sf. Olpe: Frankfurt, Museum für Vor- und Frühgeschichte, Inv. VFβ335; um 640 v. Chr.).

110 Fittschen 1973, N 7 f. Abb. 1; Simon 1995, 123–141 Abb. 2 a. 2 b. Das Friesband zeigt unterliegende Jäger, die von Tieren zur Strecke gebracht wurden (s. u.).

sich ein wesentlich größerer Löwe, der einen Jäger zu Boden gerissen hat und im Visier des Bogenschützen ist, der sich von rechts nähert. Der andere Capride springt nach links auf kein bestimmtes Ziel zu und ist hinter dem Bogenschützen positioniert, der sich ebenfalls nach links wendet und Pfeile auf einen Löwen abschießt.

I 577 und I 573 (Taf. 133, 1; 134, 1)

Von beiden Seiten galoppieren zwei Jäger auf einen Löwen zu, der im Zentrum der Platte positioniert ist und sich in Angriffsstellung nach rechts wendet. Beide Jäger führen die gleiche Bewegung aus, indem sie mit der Waffe im rechten Arm zum Wurf ausholen. Der Typus dieser Darstellung mit zwei Reitern und einem Jagdopfer in der Mitte wiederholt sich auf dem Nordfries nicht, wohl aber das Motiv des linken Jägers zu Pferd auf I 577, das noch auf I 566, I 567, I 570, I 573, I 574 und I 575a vorkommt.

Auf ein Jagdopfer im Zentrum des Bildes heranstürmende Jäger zu Pferd waren auf schwarzfigurigen Hydrien des ausgehenden 6. Jhs. v. Chr. beliebt, wie zahlreiche Beispiele veranschaulichen[111]. Den Reitern folgen entweder Jäger zu Fuß oder weitere Berittene im gestreckten Galopp bzw. in verhaltener Reitweise mit angehobenen Vorderbeinen in Levade.

Auf der Langseite B des Satrapensarkophages von Sidon ist die Mittelgruppe mit den von beiden Seiten auf eine Löwin zustürmenden Reitern[112] der Jagdgruppe der Platten I 577 und I 573 so ähnlich, dass die Annahme einer gemeinsamen figurentypologischen Vorlage auf der Hand liegt. Die Reiter führen die gleiche Bewegung aus wie jene auf dem Nordfries, holen also mit dem rechten Arm zum Speerwurf aus. Das rechte Pferd dreht den Kopf aus dem Relief heraus, sonst ist die Haltung der Tiere ebenfalls nahezu identisch. Die Raubkatze hebt die linke Pranke und wendet den Kopf zur Hauptfigur der Langseite, zum von hinten angreifenden Jäger. Auf der Platte I 573 richtet die Raubkatze, die vielleicht als Gepard anzusprechen ist, den Blick zum Betrachter und stemmt die Vorderbeine in den Boden. Es lassen sich geringfügige Unterschiede bei den Figuren beider Darstellungen erkennen, die Komposition und die Figurentypen sind jedoch gleich. Ebenfalls sehr ähnlich und vermutlich einem festen Figurentypus folgend zeigt sich auch die Szene einer Pantherjagd auf einem Relieffragment aus Seleukeia/Silifke in Kilikien[113]. Die Pferde der linken Reiter sprengen im Galopp heran, der Panther senkt die Vorderbeine in Abwehrhaltung, wodurch der Körper eine S-Form erhält. Die Komposition lässt den Figuren genügend Bewegungsfreiraum und sie scheinen auch nicht in die Reliefhöhe hineingepresst, wie das in Trysa, auf dem Satrapen-Sarkophag oder auf dem Sockelfries des Klagefrauen-Sarkophags der Fall ist.

Der Jagdfries auf dem Gebälk der Ringhalle des Nereidenmonuments von Xanthos zeigt bewegte und schwungvolle Figurenkompositionen, die in manchen Motiven dem Jagdfries der Nordseite ähnlich sind[114]. Auffallend ist die aufgelockerte Figurenanordnung zur Bärenjagd in der Mitte hin (BM 889, Taf. 176, 5), die sicherlich nicht mit Flüchtigkeit erklärt werden kann. Die Jagdgruppe[115] mit den zwei antithetisch angreifenden Jägern zu Pferd ist auf den Bären und den Jagdhund fokussiert und bewirkt einen Freiraum um diese Figuren, der sich gut mit der Gruppe um die Raubkatze der Platten I 577/I 573 vergleichen lässt[116]. Da nur zwei Beutetiere und ein bereits erlegtes Wild auf dem Architravfries dargestellt sind, ist der Aufwand an Jägern (insgesamt 16) unverhältnismäßig groß, ähnlich wie etwa auf dem Sockelfries des Klagefrauensarkophags (s. u.). Vom Jagdfries des Nereidenmonuments von Xanthos sind zwei Gruppen von mehreren Jägern erhalten, die jeweils zu Pferd und zu Fuß auf ein Beutetier losstürmen. Insgesamt begleiten drei Jagdhunde die Gruppe von insgesamt vier berittenen Jägern und einem Fußgänger auf der Platte BM 887, einer hat sich schon in den Nacken des Ebers verbissen. Die Pferde laufen im gestreckten Galopp, anders als jene auf dem Jagdfries des Heroons, die meist eine Levade ausführen, das heißt die Hinterbeine sind

111 Vgl. z. B. Schnapp 1997, 229–236 Abb. 120 (Orvieto, Museo Faina, Inv. 69); 121 (Paris, Musée du Louvre, Inv. F 294); 122 (Princeton, University Art Museum, Inv. 171); 123 (Leiden, Rijksmuseum van Oudheden, Inv. II 167 (PC 63); 129 (Norwich, Castle Museum, Inv. 72-20); 142 (Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. H 2777). Zur Klassifikation des Jagdtieres als Löwe (I 573) vgl. Kap. IV.5.

112 Kleemann 1958, 16 f. Taf. 9.

113 Borchhardt 1968, 161–165 Abb. 54, 2; 168–170.

114 Schuchhardt 1927, 117 f. Beil. 15; Childs – Demargne 1989, 187–190 Taf. 115–119; vgl. die von links gegen das Beutetier heranreitenden Jäger auf den Platten I 577 und I 574 des Nordfrieses.

115 Weitere Reliefs(fragmente) mit Bärenjagd in Lykien listet Zahle 1979, 306–309 Abb. 35 (Relief in Muskar); 308 f. 344 Kat. 69 Abb. 69 (Reliefblock in Islamlar); Borchhardt 1996/1997, 6 f. Abb. 5 spricht sich bei dem Relief in Muskar, vermutlich wegen des Netzes, für die Darstellung eines Bärenfangs aus.

116 Es überwiegen die berittenen Jäger. Das Verhältnis zu den Jägern zu Fuß beträgt 11 : 6. Auf dem Jagdfries der Nordseite des Heroons ist das Verhältnis 8 : 10, es überwiegen also die Jäger zu Fuß.

eingeknickt, die Vorderbeine gebeugt in der Luft. Eine Levade vollführen auch die Pferde der Rücken an Rücken einen Panther und einen Eber angreifenden Jäger auf dem Firstbalkenrelief des sog. Kaineus-Grabes P III/6 in Limyra (Taf. 169, 3), wobei das linke Pferd sogar drei Beine vom Boden anhebt[117]. Die Körper der Pferde wirken gedrungen. Die gleiche Komposition von Reiter und Jagdtier findet sich einige Jahrzehnte später auf der Reliefbasis aus Messene[118], mit dem Unterschied, dass das Pferd die Hinterbeine parallel in den Boden stemmt und die Vorderbeine anhebt, der Löwe den Kopf wendet und mit einer Pranke den Jagdhund zu Boden drückt, die andere hochhebt.
Auf Kampfbildern begegnet dieser Typus fast ausschließlich mit dem Kaineus-Motiv[119]. Der Doppelangriff der Kentauren auf Kaineus verdeutlicht die Aussichtslosigkeit des bevorstehenden Schicksals, die bei Jagddarstellungen im gleichen Maße auch für das Beutetier gilt.

I 576 (Taf. 133, 2)

Auf dieser Platte greifen zwei Jäger zu Fuß mit Axt und Speer von beiden Seiten einen nach rechts gewandten Eber an. Das Motiv kommt auf dem Nordfries nur einmal vor.
Zwei beidseitig ein Jagdtier attackierende Jäger zu Fuß gehören zum festen Motivschatz von Jagddarstellungen. Auf dem Sockelfries des Klagefrauensarkophags kommt dieser Typus gleich acht Mal vor, doch sind die Jäger nicht wie am Heroon isoliert mit dem Beutetier gezeigt[120], sondern erhalten Unterstützung von nachkommenden Reitern oder Gefährten zu Fuß, da es sich im Unterschied zu den Einzelszenen des Nordfrieses um ein kollektives Jagdgeschehen auf einem fortlaufenden Friesband handelt und die Anzahl der Jäger stark überwiegt. Diese schwingen die Waffen entweder beide im Ausfallschritt zum Beutetier oder abwechselnd je einer im Ausfall- und Rückfallschritt und bilden somit entweder eine Dreieckskomposition oder die Form eines Parallelogramms[121]. Das Motiv des gemeinsamen Angriffs zweier Gefährten lässt sich bis in archaische Zeit zurückverfolgen, es findet sich beispielsweise auf einer Kylix in Kopenhagen und auf dem Hals einer Hydria in Fiesole. Die Dynamik der Bewegung ist dabei noch nicht spürbar, da sich die Figuren dem Tier in verhaltenem Schritt nähern. Eine ähnliche, jedoch seitenverkehrte Komposition hat der Mosaizist für das Löwenjagd-Mosaik aus Pella entworfen[122]: Der Löwe stemmt in Abwehrhaltung die Vorderbeine in den Boden, der linke Jäger holt im Rückfallschritt zum Stoß mit dem Speer aus, der rechte im Ausfallschritt mit dem Schwert zum Hieb. Das Raubtier wendet den Kopf zum Angreifer hinter ihm. Mit dem beidhändig ausholenden Jäger ist die Figur des Theseus in der Kalydonischen Eberjagd I 488 (Taf. 63, 1. 2) vergleichbar.

I 575, I 574 und I 568: Einzeljagd zu Pferd (Taf. 134, 2; 135, 1. 2; 137, 1)

Die nach rechts laufende Darstellung der anschließenden Platten zeigt zwei Einzeljagden und hat die Verfolgung einer Löwin und den Angriff auf einen Bären zum Thema. Jeder der berittenen Jäger ist auf sein Beutetier fixiert, die Abfolge und Anordnung der Szenen hintereinander entspricht dem Aufbau anderer Jagdfriese. Dem linken Reiter, dessen Pferd zum Sprung ansetzt, folgt ein Jagdhund, dessen Kopf sich unter dem hochstehenden Schweif des Pferdes befindet. Das Raubtier hält offenbar in der Bewegung inne und wendet den Kopf zum Betrachter[123].
Der Jäger auf der rechts anschließenden Platte galoppiert mit seinem Pferd auf einen Bären zu, der seinerseits zum Sprung ansetzt und sich in abwehrender Haltung dem Angriff entgegenstellt. Beide Figuren sind jeweils an den Rand gesetzt, sodass in der Mitte ein Freiraum entsteht, der fast ein Drittel des Bildfeldes ausmacht. Auf der Platte BM 889 (Taf. 176, 5) sind es vier berittene Jäger, ein Gehilfe zu Fuß und zwei Jagdhunde, von denen einer dem Bären entgegenläuft. Zu den wenigen Darstellungen einer Bärenjagd gehört auch das Relieffragment in Muskar (Taf. 173, 4), auf dem ein Jäger

117 Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 73–77. 239–241. 379 Kat. 3 Taf. 16, 1. 2.
118 Reliefbasis aus Messene, ausgehendes 4. Jh. v. Chr.: Hölscher 1973, 183–185 Taf. 15, 3.
119 Muth 2008, 427–457 mit Abb.
120 Fleischer 1983, Taf. 12, 1; 13; 14; 15, 1. Gejagt werden Panther, Hirsche, Eber und ein Bär.
121 Als Waffen dienen Speer, Axt, Schwert oder Stein.
122 Zur Hydria: CVA Dänemark (3) Kopenhagen (3) 111 Taf. 143, 1 a. 143, 1 c (attisch rf. Schale des Dokimasia-Malers: Santa Maria di Capua Vetere, Museo Archeologico dell'Antica Capua, Inv. 6327; um 480/470 v. Chr.); CVA Italien (57) Fiesole (1) 14 Taf. 25, 1 (attisch sf. Hydria: Slg. Costantini; Ende 6. Jh. v. Chr.). Weitere Beispiele heraneilender Jäger bei Schnapp 1997, 233 mit Abb. 147 (attisch sf. Hydria aus Cerveteri: Rom, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, Inv. T 610; 520–500 v. Chr.); 150 (attisch sf. Schale: Cambridge/Mass., Fogg Art Museum, Inv. 1925.30.131; 550–530 v. Chr.). Zum Mosaik in Pella: Fornasier 2001, 226 f. mit Anm. 866 Abb. 88. Auf dem Hirschjagdmosaik in Pella schwingen die beiden Jäger im Ausfallschritt die Waffen, wobei der rechte das Tier zusätzlich am Geweih packt: Fornasier 2001, 225 f. mit Anm. 864 Abb. 87.
123 Dieses „orientalisierende“ Motiv ist in archaischer Zeit häufig zu finden, etwa auf dem westlichen Giebelfeld des Artemistempel von Korfu/Kerkyra (Marconi 2007, 11 Abb. 4: um 590–580 v. Chr.), im Giebelfeld des Temels H in Athen (Marconi 2007, 19 Abb. 5: um 570–565 v. Chr.), oder im Ostgiebel des Apollontempels von Delphi (Marconi 2007, 192 f. Abb. 95: um 520–510 v. Chr.). s. auch den Tierfries am Athenatempel von Assos (Maggidis 2009, 89–91; um 540–530 v. Chr.).

direkt dem Bären gegenübersteht und diesen offenbar mit einem Netz zu fangen versucht. Eine andere Darstellung auf dem Deckel eines Sarkophags in Islamlar zeigt einen berittenen Jäger, dessen Pferd scheut und dem Bären, der sich auf die Hinterbeine stellt, entgegenstürmt[124].

Zwei Platten weiter ist wieder eine Einzeljagd zu Pferd in einer in sich geschlossenen Szene dargestellt. Diesmal galoppiert ein bogenschießender Reiter einer Löwin entgegen. Der Abstand zwischen den Figuren ist mit etwa einem Drittel der Bildfläche noch größer als auf der Platte I 574. Raubkatze und Hund setzen symmetrisch zum Sprung an.

Für eine ähnliche Komposition mit großzügigem Abstand zwischen den Figuren, wenn auch in anderer motivischer Abfolge und mit unausgewogenen Körperproportionen, lassen sich Beispiele aus der Vasenmalerei heranziehen, etwa die Außenbilder zweier Siana-Schalen[125]. Auf Grabstelen aus Daskyleion sind Einzeljagden des Grabherrn meist von einem Gefährten zu Fuß und von einem oder zwei Hunden begleitet. Das Pferd sprengt bis auf eine Ausnahme in gestrecktem Galopp, jedoch immer nach rechts, einem Rotwild dicht folgend (Stele aus Sultaniye) oder einen Eber frontal angreifend (Stelenfragment aus Cavuşköy und Stele aus Bursa)[126]. Die Figurenkomposition ist den schmalen Bildfeldern entsprechend dicht gedrängt.

Die Anordnung der Figuren bei der Verfolgung eines Beutetieres und dem Angriff auf ein Tier durch berittene Jäger hat auch besonders auf lykischen Denkmälern viele Parallelen[127]. Das Firstbalkenrelief des Pajawa-Sarkophages aus Xanthos[128] zeigt eine nach rechts fortlaufende Verfolgung von drei Beutetieren. Zusätzlich ist ein Treiber mit einem Lagobolon an den linken Rand gesetzt. Die erste Gruppe besteht aus einem Jagdhund, einem Reiter, der mit einem Speer ausholt, und dem fliehenden Cerviden oder Capriden[129]. Jäger und Eber der zweiten Gruppe springen aufeinander zu, die Vorderbeine der Tiere berühren sich. Der Jäger vollführt bereits die Stoßbewegung mit dem Speer, da er sich unmittelbar vor dem Tier befindet. Die letzte Gruppe am rechten Reliefrand wiederholt dieses Motiv, das Beutetier ist diesmal ein Bär, der sich aufbäumend auf den Hinterbeinen steht und die Tatzen zur Abwehr vor den Körper hält. An dieser Stelle ist das Relief nicht gut erhalten, es scheint aber, als würde sich der Bär in den Nüstern des Pferdes vergreifen, das – vielleicht aus Schmerz – das Maul aufreißt. Im Unterschied zu den weit auseinandergestellten Figuren der beiden Platten des Nordfrieses sind die Jagdgruppen des Firstbalkenreliefs eng aneinandergereiht.

Zwei Einzeljagdszenen, eine zu Fuß und eine zu Pferd, schmücken eine Seite des Deckels vom sog. Tänzerinnensarkophag aus Xanthos (Taf. 173,3)[130]. Der Reiter im rechten Bildfeld holt mit dem Speer aus, der Eber springt mit den Vorderbeinen hoch und erwartet den Angriff. Die Darstellung lässt sich vor allem hinsichtlich der Figurentypen gut mit jener der Platte I 574 (Taf. 135,1.2) vergleichen, die Figuren sind aber näher aneinandergerückt, sodass der linke Huf des Pferdes dicht an den Rüssel des Ebers reicht. Der Jäger als Bogenschütze zu Pferd geht auf Vorbilder aus dem Orient und Ägypten zurück[131] und lässt sich als Typus über Jahrhunderte verfolgen. Bogenschießende Jäger oder Reiter waren mit Ausnahme von Gottheiten zumeist Nicht-Griechen, also etwa Skythen, Perser oder auch Amazonen.

I 570 (Taf. 136,1)

Auf dieser Platte ist der Typus der gemeinsamen Jagd eines Jägers zu Fuß und eines zu Pferd zu sehen. Dieses Motiv ist auf dem Nordfries singulär, sieht man von der plattenübergreifenden Szene I 567/I 566 ab, die links einen Reiter und einen Jäger zu Fuß mit einem Eber, rechts einen herangaloppierenden Reiter und einen hinzueilenden Gefährten zu Fuß, gefolgt von zwei Hunden, zeigt. Unmittelbar vor dem Eber auf I 570 stößt der Jäger den Speer in den Hals des Tieres. Vergleichbar mit dem Pilosträger ist der linke Jäger auf dem Deckel des sog. Tänzerinnensarkophags in Xanthos (Taf. 173,3),

124 Zahle 1979, 308 f. 344 f. Kat. 69 Abb. 69.

125 z. B. Schnapp 1997, 224–236 Abb. 100 (attisch sf. Siana-Schale des C-Malers: Kopenhagen, Nationalmuseum, Inv. Chr. VIII 959 [62]; um 560 v. Chr.); 101 (attisch sf. Siana-Schale: Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, Inv. 1908.255; um 560 v. Chr.); 102 (attisch sf. Schale: Moskau, Universität, Inv. 81; um 550–525 v. Chr.); 103 (Skyphos: St. Petersburg, Eremitage, Inv. B 2362; 550–530 v. Chr.); 121 (attisch sf. Hydria des Lysippides-Malers: Paris, Musée du Louvre, Inv. F 294; 525–500 v. Chr.); 139 (attisch sf. Schalenfragment: Heidelberg, Universität, Antikenmuseum und Abguss-Sammlung, Inv. S 13; 550–525 v. Chr.); 147 (attisch sf. Hydria aus Cerveteri: Rom, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, Inv. T 610; 520–500 v. Chr.); 150 (attisch sf. Schale: Cambridge/Mass., Fogg Art Museum, Inv. 925.30.131; 550–530 v. Chr.).

126 Nollé 1992, 19–22 Kat. S 3 Taf. 6 (Stele aus Sultaniye: Bursa, Museum; um 500 v. Chr.); 27–30 Kat. S 7 Taf. 10 a (Stelenfragment aus Cavuşköy: Istanbul, Archäologische Museen, Inv. 1502; Ende 5.–Anfang 4. Jh. v. Chr.); 30 f. Kat. S 8 Taf. 11 (Stele: Bursa, Museum; Ende 5.–Anfang 4. Jh. v. Chr.). Vgl. auch Borchhardt – Bleibtreu 2008b, 81 Taf. 12, 2. 5 mit weiteren Beispielen.

127 Borchhardt – Bleibtreu 2008b, 61–101 mit zahlreichen Beispielen; s. auch Nollé 2001; Fornasier 2001, 62–67. 231–239.

128 Demargne – Laroche 1974, 69 f. Taf. 34 (370–360 v. Chr.).

129 Anhand der Fotos lässt sich ein verzweigtes Geweih nicht mit Sicherheit erkennen.

130 Demargne – Laroche 1974, 100–103 Taf. 56, 1. 4 (ca. Mitte 4. Jh. v. Chr.); Borchhardt – Bleibtreu 2008b, 81 f. Taf. 14, 4.

131 Vgl. dazu Seyer 2007a; Rashad 1996, 241–255 mit Abb.

der im Ausfallschritt, das rechte Bein auf einem Stein, den Speer waagerecht in den Hals eines Ebers stößt. Der Jäger trägt hier eine phrygische Mütze, seine Angriffsbewegung drückt eine ähnliche Entschlossenheit und Dynamik aus wie jene des Jägers auf der Platte I 570.

Als ähnlich aufgebaute Komposition lässt sich nur eine Gruppe der Langseite B des Sockelfrieses am Klagefrauensarkophag zum Vergleich heranziehen. Am rechten Friesende stößt ein Jäger im Ausfallschritt nach rechts einen waagerecht geführten Speer (die Waffe ist nicht sichtbar, jedoch aufgrund der Armhaltung mit Sicherheit zu bestimmen) in den Hals des Panthers, der sich knapp unter Augenhöhe befindet und zum Sprung auf den Angreifer ansetzt. Von rechts sprengt ein speerschwingender Reiter heran. Pferde und Panther führen eine Parallelbewegung aus. Die Komposition dieses Motivs auf dem Firstbalken des sog. Kaineusgrabes aus Limyra (Taf. 169, 3) stellt den Reiter mit dem sich aufbäumenden Pferd dem Panther gegenüber und lässt den Jäger zu Fuß von hinten angreifen[132].

I 569 (Taf. 136, 2)

In dieser abgeschlossenen Szene nimmt eine Löwin drei Jagdgefährten in Anspruch, von denen einer direkt attackiert wird und bereits zu Boden gegangen ist. Der Bildhauer hat sich für eine unausgewogene Komposition entschieden: Im linken Bildfeld drängen sich drei Figuren, im rechten ist eine Figur an den Rand gesetzt, die Relieffläche dazwischen bleibt leer. Es ist nicht anzunehmen, dass die unreliefierte Fläche durch Malerei gefüllt war, denn es gibt keine Farbspuren und die Verteilung der Figuren wurde auf diesem Fries generell großzügig gehandhabt.

Ein verwundeter Jäger kommt ausnahmslos im Rahmen der Kalydonischen Jagd vor[133], kaum aber auf nicht-mythologischen Jagddarstellungen, wo immer das Beutetier unterliegt. Kein einziger Jäger auf dem gesamten Sockelfries des Klagefrauensarkophags ist unterlegen gezeigt – weder gestürzt noch verwundet oder dem direkten Angriff eines Beutetieres ausgesetzt. Die Bilder zur Jagd demonstrieren die Überlegenheit des Jägers, der sich das Beutetier untertan macht, egal ob eine Herrscherpersönlichkeit oder andere Gefährten an der Tierhatz teilnehmen[134]. Der vom Eber verwundete und getötete Ankaios fällt einer Weissagung zum Opfer, bildet also als mythologische Figur eine Ausnahme und ist auch der einzige Jagdteilnehmer im Mythos, der an den Folgen einer Verletzung durch das gejagte Tier stirbt. Die Kalydonische Eberjagd auf der inneren Südwand weicht diesbezüglich von der gängigen Ikonographie ab und stellt drei Verwundete dar (s. o. Kap. IV.2.6.).

Der von der heraldisch auf den Hinterbeinen attackierenden Löwin angefallene und zu Sturz gebrachte Jäger auf der Platte I 569 hat zwar keine Parallelen auf Jagdbildern archaischer und klassischer Zeit, jedoch sind auf einem Rundschild aus Kreta[135] gleich sechs zum Teil gerüstete Jäger zu Boden gegangen, drei davon liegen jeweils unter einem Löwen. Die Darstellung betont die Gefährlichkeit einer Löwenjagd und den Mut der Jäger, denn nur sieben der insgesamt 13 Jagdgefährten beteiligen sich mit Pfeil und Bogen noch aktiv an der Jagd, entweder zu Fuß oder zu Pferd.

I 567 und I 566 (Taf. 138, 1. 2)

Die beiden rechts außen abschließenden Platten des Frieses zeigen eine übergreifende Jagdszene, bei der vier Jäger und drei Hunde auf einen Eber losgehen. Hier wird ein häufig dargestelltes Motiv aufgegriffen, das vor allem am Architravfries des Nereidenmonuments und am Sockelfries des Klagefrauensarkophags mehrfach zu sehen ist[136]: Mehrere berittene Jäger und Gefährten zu Fuß (meist je fünf bis sechs oder drei und vier) konzentrieren sich auf ein Beutetier, und zwar über eine längere Distanz bzw. Relieffläche hinweg.

132 Bruns-Özgan 1987, 182–187 Taf. 35, 1; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 73–79. 239–241. 379 Kat. 3 Taf. 16, 1. 2 (1. Hälfte 4. Jh. v. Chr.).

133 Vgl. Woodford u. a. 1992, 415–421; 424–427; Fornasier 2001, 92 Abb. 49: Die Jagddarstellung zählt nicht zu den Beispielen der Kalydonischen Jagd, da Atalante fehlt. Ikonographisch liegt allerdings eine Anlehnung an die mythologische Jagd vor, womit dann auch der zu Boden gegangene Jäger, der sich auf zwei Speere stützt, erklärt wäre.

134 Seyer 2007a.

135 Simon 1995, Abb. 2 a. 2 b. Vgl. auch Fittschen 1973. Das Motiv des heraldisch angreifenden Raubtiers erinnert an Darstellungen auf Denkmälern des achämenischen Persien: s. auch Poggio 2012, 228 f. Abb. 2. 3. Vgl. auch das Reliefpaneel der Südseite des Löwengrabs von Xanthos, ebenda 229 Abb. 6.

136 Childs – Demargne 1989, 187–190 Taf. 115–119; Fleischer 1983, 11–15. 30–35 Taf. 12–15.

In der Vasenmalerei gibt es seltener Mischjagden, d. h. meist sind Jagden entweder zu Fuß oder zu Pferd dargestellt. Auf einer Schale des Bonner-Malers treiben jedoch zwei Reiter, links ein Grieche und rechts eine Embades tragende Figur mit einem Alopekis, ein Reh in die Enge, das auch von einem Hund angefallen wird[137]. Dem rechten Reiter folgen zwei Jäger zu Fuß, von denen der erste nackt ist und eine skythische Mütze hat, der andere trägt ein Trikot und die gleiche Mütze mit anderer Verzierung.
Die Figurenanordnung auf diesen Platten folgt dem Jagdschema, das auf dem Architravfries des Nereidenmonuments zur Anwendung kommt: Mehrere hintereinander gestaffelte Jäger verfolgen ein Beutetier. Bis auf Jagdgehilfen zu Fuß und einen Salpinxbläser sprengen die Jäger zu Pferd von zwei Seiten auf das Beutetier zu, begleitet von Jagdhunden. Die rechte der insgesamt drei Jagdgruppen weist eine dichtere Figurenanordnung auf, bei der es auch zu Überschneidungen kommt. Auffallend ist die zwischen Jagdgefährten zu Fuß und jenen zu Pferd divergierende Körpergröße, denn erstere nehmen die gesamte Frieshöhe ein, während die Reiter einen weniger kräftigen Körperbau haben und insgesamt kleiner sind, obwohl die Köpfe in das obere Profil reichen. Diese Beobachtung trifft auch auf die Jäger des Sockelfrieses am Klagefrauensarkophag zu. Auf dem Nordfries sind die Jäger zu Pferd ebenfalls generell kleiner als die Fußgänger, mit Ausnahme der Reiter auf den Platten I 577, I 573 und I 566. Dieser Umstand lässt sich wahrscheinlich auf das Bestreben, die Frieshöhe möglichst gut für die Figuren zu nutzen, zurückführen[138].
Die Szenen des Jagdfrieses folgen dem Duktus jener Friese, die generell vermeiden, Figuren besonders hervorzuheben. Dies gilt grundsätzlich für Bildthemen, die nicht eindeutig auf einen Mythos verweisen und in der Folge eben keine klare Erkennungsmuster für einzelne Figuren zeigen, wie etwa der Bankettfries, die Schlachtfriese und im Rahmen der mythologischen Darstellungen zum Teil auch die Amazonomachien und Kentauromachien auf den Temenoswänden. Die Figurentypen folgen wiederum geläufigen Vorbildern sowohl aus Jagddarstellungen als auch aus Schlachtenbildern (z. B. Bogenschützen).

IV.2.12. KENTAUROMACHIE, MYTHISCHE FEINDWELT II 2, I 547–I I 565; I 578; I 579 (TAF. 139, 1–144, 2; 145, 1–148, 2; 201, 2–203, 2)[139]

Nordwand, untere Friesreihe; Ostwand, untere Friesreihe[140]

Die Darstellung der thessalischen Kentauromachie der Nord- und Ostseite schildert die einzelnen Kampfszenen zwischen Kentauren und Lapithen meist auf je einer Platte, es besteht also keine fortlaufende Figurenanordnung. Darin unterscheidet sich die Komposition von jener an der äußeren Südseite des Heroons, die plattenübergreifend eine fortlaufende Handlung erzählt und außerdem das Kaineus-Motiv sowie den Frauenraub einbezieht die hier fehlen[141].

NORDWAND

I 556 (Taf. 139, 1)

Die erste Platte der Friesreihe an der Nordwand schließt an die Platte I 571 (Taf. 131, 1) an, welche eine Wildziege zeigt, die nach links auf einen Felsen springt und thematisch der ersten Platte I 572 (Taf. 132, 1) des Jagdfrieses voranzustellen wäre. Der seinen Gegner anspringende und astschwingende Kentaur ähnelt dem in verhaltenem Galopp einen Satyr attackierenden Kentauren auf dem Fragment eines Rhytons[142]. Dieser holt mit dem rechten Arm weit aus, um den Ast gegen den Widersacher zu schleudern. Um den linken Arm hängt ein Tierfell. Vergleichbar ist weiters der von rechts auf Kaineus

137 CVA Schweiz 6 Basel 2 (Bern 1984) 31–34 Taf. 14, 2. 15, 3. 4.(attisch rf. Schale des Bonner Malers: Basel, Antikenmuseum, Inv. BS 438; um 500 v. Chr.); s. auch Fornasier 2001, 120 f. Abb. 68.

138 Zur Formanalyse und zum Stil vgl. Kap. IV.4.3. *Beobachtungen zur Komposition der Friese*. Zu den Darstellungen einer „caccia multipla“ vgl. Poggio 2012.

139 Die Besprechung erfolgt nach der Anbringung der Blöcke an der Nordwand, die Nummerierung der Abbildungen jener der Plattennummerierung im Katalog, die Platten der Ostwand werden nach ihrer Zusammengehörigkeit besprochen. Eine ursprüngliche Abfolge in der Friesreihe ist nicht gesichert.

140 Benndorf – Niemann 1889, 170–172; Praschniker 1933a, 25–28; Eichler 1947, 55–72; Eichler 1950, 69–71 Taf. 28–30; Landskron 2011, 38 f.

141 Dazu vgl. Kap. IV.4.2.

142 Drougou u. a. 1997, 697 Nr. 309 Taf. 452 (attisch rf. Fragment eines Rhytons aus dem Kabirenheiligtum in Theben: Athen, Nationalmuseum, Inv. 10461; 2. Viertel 5. Jh. v. Chr.).

zustürmende Kentaur, der mit dem linken angewinkelten Arm einen Ast schwingt und den rechten Arm in Zielrichtung vorstreckt[143]. Mit einem um die Schultern gebundenen Tierfell verfolgt ein Kentaur auf einer attischen Schale einen im Lauf gestürzten Lapithen[144]. Die rechte Hand umfasst einen Ast, den er – zum Stoß bereit – an seiner Flanke hält. Genau gegengleich jagt ein Kentaur den fliehenden Lapithen auf der Außenseite dieser Schale. Auf einem Volutenkrater in München sind gleich zwei Kentauren in diesem Schema positioniert und attackieren je einen der beiden Rücken an Rücken kämpfenden Lapithen[145]. Der rechte Kentaur schwingt einen Ast, die vorgestreckte Linke schützt ein Fell vor dem Speerangriff des Gegners. Der linke Kentaur wiederum sprengt nach links davon, gefolgt von einem Lapithen[146].

Auf den Metopen des Parthenon findet sich diese Haltung des Kentauren zweimal, allerdings sind die Gegner enger positioniert und miteinander verbunden[147]. Metope 5 zeigt den Kentauren in einer Levade nach rechts, die Vorderbeine sind in der Luft und berührten vermutlich den Gegner, der nicht mehr erhalten ist. Der rechte Arm lässt sich als nach hinten ausholend ergänzen, der linke Arm war vorgestreckt und berührte ebenfalls den Lapithen. Der Kentaur auf der Metope 28, über dessen ausgestreckten linken Arm ein Fell hängt und der seinen (abgebrochenen) rechten Arm vermutlich nach hinten ausstreckte, sprengt über einen am Boden liegenden Lapithen hinweg. Die Metope 30 zeigt einen ähnlichen Bewegungsablauf, die linke Hand reißt den Gegner am Haar.

Auf tektonischen Friesen findet sich dieses Motiv nicht so häufig und auf dem Fries des Apollontempels von Bassai nur einmal[148]. Der Kentaur vollführt eine Levade, hält den – abgebrochenen – Ast in der Rechten an seiner Flanke und streckt den linken Arm gegen den Lapithen aus, der diesen am linken Vorderbein gepackt hat und festhält. In abgewandelter Form wiederholt sich diese Bewegung auf dem Nordfries noch fünf Mal (I 558; I 552; I 547; I 557; I 561, Taf. 139, 3; 142, 1; 143, 2; 146, 1; 148, 1).

Die Angriffshaltung der Fig. 2 gehört zum festen Motivschatz bei Kampfdarstellungen. So hebt beispielsweise ein Krieger auf einer Bauchamphora in Frankfurt das linke Bein und steigt dem gestürzten Gegner auf den Oberschenkel[149]. Mit der Linken hält er den Schild vor den Körper, mit dem rechten Arm holt er zum Stoß mit der Lanze aus. Auch die Platte BM 890 des südlichen Architravfrieses am Nereidenmonument zeigt in der Figur am rechten Bildrand dieses Motiv: Der Krieger stößt sich mit dem rechten Bein ab, der Fuß ist nicht mehr sichtbar[150]. Allerdings drückt die Haltung des Oberkörpers wenig Kampfenergie aus, denn die Figur beugt den Rücken. Der Lapithe der Platte I 556 hingegen attackiert mit großer Körperspannung und wirkt dadurch dynamischer und bedrohlich für seinen Gegner. Dieser stilistische Unterschied zeigt sich deutlich und weist den Nordfries als Repräsentanten eines abwechslungsreichen Repertoires an Figurentypen aus – die Figur ist insgesamt schwungvoller gearbeitet, was auch für andere Figuren dieses Frieses gilt. Energischer wirken dann die beiden im Ausfallschritt nach rechts angreifenden Krieger des Nereidenmonuments auf der Platte BM 891 oder die drei in ähnlicher Haltung auf den Platten BM 892 und BM 894[151].

I 553 (Taf. 140, 1)

Der Lapithe Fig. 2 befindet sich auf dem Boden und holt mit einem Stein aus. Annähernd ähnlich ist die Haltung des Kentauren auf der Platte BM 521 vom Fries des Apollontempels in Bassai[152]. Mit dem rechten Hinterbein steht er auf dem Boden, das linke ist etwas angehoben, die Vorderbeine sind in der Luft und mit dem linken Huf tritt er gegen den gestürzten Lapithen, der aber eine andere Haltung einnimmt als jener auf der Platte I 553. Auf beiden Reliefs neigt der Kentaur den Kopf, hier richtet er seinen Kopf stärker aus dem Relief heraus zum Betrachter. Auf der Platte I 554 (Taf. 145, 2; 147, 1) ist eine ähnliche Szene wiedergegeben: Der Kentaur ist im Begriff, auf

143 Muth 2008, 448 Abb. 326 (attisch rf. Kelchkrater des Komaris-Malers: Würzburg, Martin von Wagner Museum, Inv. 4919; um 440–430 v. Chr.).

144 Muth 2008, 479–481, Abb. 350 (attisch rf. Schale des Erzgießerei-Malers: München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. 2641; um 480 v. Chr.).

145 Drougou u. a. 1997, 687 Nr. 195 Taf. 429 (apulisch rf. Volutenkrater aus Ruvo: München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. 3268; 420–410 v. Chr.).

146 Im Rahmen des Kaineus-Motivs begegnet die Angriffsbewegung des Kentauren selten, etwa auf einem schwarzfigurigen Gefäß: Laufer 1985, 16 Kat. K 32, Taf. 9 Abb. 27 (Umzeichnung eines sf., heute verschollenen Gefäßes; Ende 5. Jh. v. Chr.).

147 Osborne 1994, 67–74 Abb. 18. 20; Brommer 1967, 83 f. Taf. 178 (Süd 5); 120 f. Taf. 221 (Süd 28); 124 f. Taf. 229 (Süd 30).

148 Hofkes-Brukker 1975, 60 mit Abb. (Platte BM 526).

149 Ellinghaus 1997, 70 Abb. 25 (attisch sf. Bauchamphora des Schaukel-Malers: Frankfurt, Slg. Neumann; 540–520 v. Chr.).

150 Childs – Demargne 1989, 190 f. Taf. 120, 1. 2.

151 Childs – Demargne 1989, 191–193 Taf. 121, 1. 2; 122, 1; 123, 3.

152 Hofkes-Brukker 1975, 63 f.

den am Boden liegenden Gegner einzuschlagen. Die Komposition der Metope 9 des Parthenon ist am ehesten mit der Platte I 553 vergleichbar: Ein Kentaur ringt seinen Gegner nieder und holt mit einem Stein aus[153].

Das Kaineus-Motiv kennt diese Form des Angreifens, wenn auch nur in einzelnen Fällen. So zeigt der Obstgarten-Maler, wie ein Kentaur den behelmten Kopf des schon in die Erde versinkenden Kaineus nach hinten reißt und mit der angewinkelten Rechten zum Hieb mit einem Ast ansetzt[154]. Vergleichbar ist auch die Szene auf einem Wiener Krater (Taf. 182, 2), in der ein Kentaur dem Lapithen die linke Hand entgegenstreckt und mit dem Ast ausholt[155]. Weiters lässt sich eine Schale des Aristophanes anführen, die auf der Außenseite eine ganz ähnliche Szene zeigt[156].

Für das Motiv des Lapithen Fig. 2, der auf dem Boden sitzt und den Angriff abzuwehren sucht, finden sich kaum geeignete Parallelen, denn vergleichbare Figuren auf anderen Denkmälern unterscheiden sich insgesamt in ihren Bewegungen. Auf dem Westfries des Hephaisteions sitzt ein Lapithe mit angezogenen Beinen auf dem Boden, stützt sich mit dem rechten Arm ab und hebt den linken, um sich vor dem bevorstehenden Steinwurf des Kentauren zu schützen, denn er hat keine Schutzwaffen. Andere Darstellungen zeigen den zu Boden gegangenen Krieger halb kniend und sich auf den Schild stützend. Der andere Arm wehrt dann mit einer Waffe (meist einem Schwert) den Gegner ab.

Ein Krieger auf dem umlaufenden Kampffries eines Exaleiptrons kniet auf dem rechten Bein, das linke ist aufgestellt. Er hält den Schild schräg vor den Körper gegen den Angreifer und scheint sich mit dem Speer in der Hand abzustützen[157]. Die Figur des Kyknos auf einer Amphora nimmt eine ähnliche Haltung ein wie der Krieger auf der Platte I 553: Er kniet nach rechts und wendet den Körper nach links, den Schild dem attackierenden Herakles entgegenhaltend. Mit dem Speer in der anderen Hand stützt er sich am Boden ab. Auch die gestürzte Penthesileia auf einer Amphora in München sucht sich vor dem zu Pferd herannahenden Achill zu schützen, indem sie den Schild nahezu waagerecht über den Körper hält und mit dem anderen Arm das Gewicht ihres strauchelnden Körpers abfängt[158]. Das Hauptbild eines Volutenkraters in New York zeigt eine Amazonomachie, in der eine Amazone von ihrem Pferd aus mit einem Speer auf den Schild eines gestürzten Griechen stößt, der diesen zum Schutz vor seinen Körper hält[159]. Mit dem rechten Arm stützt er sich am Boden ab, die Hand umfasst sein Schwert. Die Figur ist verkürzt in Rückenansicht dargestellt.

Die wenigen angeführten Beispiele verdeutlichen die Seltenheit des Motivs, das der entwerfende Bildhauer für den Lapithen ausgewählt hat.

I 579/I 558 (Taf. 139, 2. 3)

Auf der kurzen Platte I 579 (Taf. 139, 2) sind zwei Lapithen hintereinander angeordnet. Sie verfolgen den nach rechts laufenden Kentauren auf der rechts anschließenden Platte I 558 (Taf. 139, 3). Für Kampfposen im Rückfallschritt wie bei Fig. 1 finden sich wenige Beispiele bei Amazonendarstellungen, allerdings agieren diese dann meist nicht den Bogen spannend, sondern setzen sich mit anderen Waffen zur Wehr[160]. In einer solchen Kampfhandlung auf einem Dinos führt eine Amazone im Rückfallschritt einen Speer gegen einen Griechen, mit der Pelte in der linken Hand schützt sie ihren Körper. Ebenfalls im Rückfallschritt versucht eine Amazone auf einer Lekythos, einen Stein zu schleudern, der Bogen ist ihrer Hand entglitten[161]. Die Körperhaltung ist jener der Fig. 1 sehr ähnlich, nur der rechte Arm ist angewinkelt hochgehoben. Weiters lässt sich die Darstellung einer Amazone auf einer schwarzgrundigen Lekythos vergleichen, die im Rückfallschritt den Bogen mit ausgestrecktem Arm nach rechts hält, also nicht spannt, der linke Arm ist in Schrittrichtung angewinkelt[162].

Bei Reliefdarstellungen ist der Typus des Bogenschützen BM 859 auf der Südseite des Großen Sockelfrieses am Nereidenmonument[163] gut vergleichbar. Die Leichtfüßigkeit

153 Brommer 1967, 89–91 Taf. 193; Osborne 1994, 66–68 Abb. 18.

154 Muth 2008, 442 Abb. 321 (attisch rf. Kolonettenkrater des Obstgarten-Malers: Mariemont, Musée Royal, Inv. G130; um 470 v. Chr.).

155 CVA Wien (2) III.I 30 f. Taf. 95, 1 (attisch rf. Kolonettenkrater des Neapler Malers: Wien, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung, Inv. IV 774; 450–430 v. Chr.); Muth 2008, 494–497 Abb. 361.

156 Muth 2008, 508–511 Abb. 370 A (attisch rf. Schale des Aristophanes: Boston, Museum of Fine Arts, Inv. 00.345; um 420–400 v. Chr.).

157 Muth 2008, 147 f. Abb. 76 (attisch sf. Exaleiptron des C-Malers: Paris, Musée du Louvre, Inv. CA 616; um 570–560 v. Chr.).

158 CVA München (8) 31–33 Taf. 379, 1; Muth 2008, 369 f. mit Anm. 98 Abb. 263 (attisch sf. Bauchamphora der Three-Line-Gruppe, aus Vulci: München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. 1502A [J 478]; um 520–500 v. Chr.).

159 Muth 2008, 506 f. Abb. 369 A (attisch rf. Volutenkrater des Malers der Zottigen Silene: New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 07.286.84; um 450–440 v. Chr.).

160 Muth 2008, 383 f. Abb. 272 (attisch rf. Dinos der Polygnot-Gruppe: London, British Museum, Inv. 1899.7-21.5; um 450 v. Chr.).

161 Bothmer 1957, 202 Nr. 153 Taf. 84, 1 (weißgrundige Lekythos: New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 10.210.11; 5. Jh. v. Chr.).

162 Bothmer 1957, 206 Nr. 189 Taf. 86, 4 (Lekythos des Chania-Malers, aus Polyrrhenia: Chania, Museum, Inv. 6; 5. Jh. v. Chr.).

163 Childs – Demargne 1989, 55 f. Taf. 20, 1.

des Schützen, die gesamte Körperhaltung und besonders die bogenspannende Bewegung – Pfeil und Bogen sind wie auf der Platte I 579 nicht im Relief ausgeführt und waren ursprünglich durch Malerei angegeben – sind so ähnlich, dass eine figurentypologische Tradition zu vermuten ist. Nur die Hüfte schwingt etwas mehr in Schrittrichtung aus, sodass der Körper eine geringfügige Drehung erhält. Der Typus wiederholt sich mit energischerer Schrittsetzung noch zweimal auf dem Monument, und zwar auf der Süd- und Westseite des Kleinen Sockelfrieses (BM 869, Taf. 175, 6, und BM 866, Taf. 176, 2)[164]. Ein dem Gegner mit gezückter oder geschulterter Waffe entgegenlaufender Krieger bzw. Jäger begegnet auch auf den Friesen des Heroons, beispielsweise bei der Kalydonischen Jagd (I 490, Fig. 3, Taf. 66, 2) oder der Landungsschlacht der Westseite (I 452, Fig. 3. 4, Taf. 76, 2).

Der nach rechts vor den beiden Lapithen weglaufende Kentaur ist in der Mitte der Platte I 558 (Taf. 139, 2) positioniert. Seinen Oberkörper und den Kopf wendet er den Verfolgern auf der Platte I 579 zu. Der Typus wiederholt sich beim Heroon nur einmal in abgewandelter Form, nämlich auf der Platte I 559 (Taf. 149, 1) am Ostfries, auf der ein Kentaur versucht, den Pfeil aus seinem Rücken zu ziehen, und sich zum Verfolger umwendet.

Das hier dargestellte Motiv gehört einer Bildtradition an, die – wenn auch selten – in der Vasenmalerei zu finden ist und durch einige Beispiele bekannt ist. Auf einer Hydria in London kommt der Typus gleich zweimal vor[165]: Auf einem Bildfeld fliehen vier Kentauren nach rechts, verfolgt von Herakles. Der erste und der dritte wenden sich um, einmal einen Stein zum Wurf hebend, das andere Mal in abwehrender Haltung zum Gegner gewandt. Dem Kentauren, der sich unmittelbar vor Herakles befindet, entspricht Nessos auf einer Amphora in Malibu, der in beiden Händen je einen Stein hält, der rechte Arm ist angehoben, wird aber von Herakles festgehalten[166]. Alle drei Kentauren der Seite B einer Amphora in München wenden sich im Lauf um und schwingen ihre Waffen, der mittlere einen Ast, die beiden äußeren jeweils einen Felsbrocken[167]. Die Haltung ihrer Beine divergiert. Mit einem Stein in der erhobenen Rechten attackiert ein Kentaur auf einer Brüsseler Amphora einen Lapithen in voller Rüstung und wendet Kopf wie Körper nach hinten, dem Angreifer zu[168]. Auf einer attischen Schale verfolgt ein Lapithe zwei davonstürmende Kentauren, die sich im Lauf umwenden und ihre Waffen gegen den Verfolger schwingen, in der Linken einen Felsbrocken, in der Rechten einen langen Ast[169].

I 555 (Taf. 140, 2)

In dieser in sich geschlossenen Szene rammt ein Kentaur mit gesenktem Kopf einen Lapithen, der ihn am Haar packt und seinen Arm festhält. Die Angriffshaltung des Kentauren, der seinen Kopf als Rammbock benutzt, gehört zum festen Motiv-Repertoire bei Darstellungen der Kentauromachie, sei es in der Vasenmalerei oder auf Reliefs. Auf dem Fries des Apollontempels in Bassai-Phigalia lässt sich dieser Typus einmal auf der Platte BM 529 (Taf. 177, 1) nachweisen. Der Kentaur greift nach links einen Lapithen an, umklammert dessen linken Oberschenkel und hebt das Bein hoch, um das er zusätzlich sein rechtes Vorderbein schlingt. Er drückt seinen Kopf gegen den Bauch des Gegners und dreht das Gesicht zum Betrachter, mit dem angehobenen linken Arm versucht er, dessen Kopf wegzudrücken. Der Lapithe wiederum umklammert mit beiden Armen den Kopf des Kentauren. Das Gesicht des Kentauren I 555, Fig. 1 ist hingegen zu Boden gerichtet. Er drängt mit dem Arm den Gegner von sich, mit der Linken hält er möglicherweise den Angreifer am Bein fest.

Fig. 2 reißt den Gegner am Haar oder am Ohr, drückt dessen Kopf nieder und rammt ihm die Schwertklinge in den Nacken. Anders als auf dieser Platte des Nordfrieses, wo sich der Lapithe im Profil nach links verteidigt, ist der Lapithe auf der Platte des

164 Childs – Demargne 1989, 87–89 Taf. 48, 1; 101–103 Taf. 61, 1.

165 Muth 2008, 418 f. Abb. 298 (attisch sf. Hydria des Malers von Louvre F6: London, British Museum, Inv. B 51; um 560–550 v. Chr.).

166 Muth 2008, 422 f. Abb. 303 (attisch sf. Bauchamphora der Medea-Gruppe: Malibu, J. P. Getty Museum, Inv. 88.AE.24; um 530–510 v. Chr.). Vgl. auch den linken Kentauren mit einem Stein in jeder Hand: Muth 2008, 461–463 Abb. 336 (attisch sf. Hydria des Affecters: Madrid, Museo Arqueológico Nacional, Inv. 10919 [L 51]; um 540–530 v. Chr.).

167 Muth 2008, 457 f. Abb. 329 B (tyrrhenisch sf. Halsamphora des Gugliemi-Malers: München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. 1433 [J 126]; um 560 v. Chr.).

168 Muth 2008, 483 f. Abb. 351 B (attisch rf. Spitzamphora des Syleus-Malers: Brüssel, Musées Royaux d’Art et d’Histoire, Inv. R 303; um 480–470 v. Chr.).

169 Muth 2008, 468 f. mit Anm. 115 Abb. 343 B (attisch rf. Schale des Epiktet: Basel, Kunsthandel; um 500 v. Chr.).

Apollontempels in Bassai nahezu frontal gezeigt. Sieht man von der divergierenden Beinstellung der Kentauren ab, so lässt sich doch mutmaßen, dass die Bildhauer für die Komposition dieses Typus aus einem vergleichbaren Repertoire schöpften. Ganz ähnlich ist dieser Typus auch auf dem äußeren Südfries (I 519, Fig. 7, Taf. 37, 1) konzipiert (s. Kap. IV.2.2. *Kentauromachie*).

In der Vasenmalerei begegnet dieses Motiv des Angriffs vereinzelt, etwa auf einer campanischen Hydria[170]: Die Vorderbeine des Kentauren straucheln in der Luft und er reißt mit dem Arm einen Ast vom Baum, mit der Linken fasst er den Angreifer am Oberarm. Der Gegner packt ihn am Haar und zieht das Schwert aus dessen Brust. Der Lapithe befindet sich in etwas zu weitem Abstand vom Kentauren und seine aufrechte Körperhaltung vermittelt Leichtigkeit, sodass eine Intensität des Kampfes nicht spürbar ist. Abgesehen davon lässt sich der Typus gut mit der Fig. 2 der Platte I 555 (Taf. 140, 2) vergleichen, die aber trotz des schlechten Erhaltungszustandes mehr Körperspannung und Dramatik ausstrahlt.

Das Innenbild einer rotfigurigen Schale in Paris[171] steht der Figurengruppe auf dem Bassai-Fries nahe: Der Kentaur rammt seinen Kopf gegen die Brust des Gegners, sein Gesicht ist zum Betrachter gewendet. Der Angegriffene wiederum stemmt das rechte Bein in den Boden und umklammert mit beiden Armen den Kopf des Kentauren und drückt ihn nieder. Dieser versucht, sich aus der Umklammerung zu befreien, packt mit seiner Linken den Jüngling am Arm.

Ein weiteres Beispiel für dieses Motiv ist auf dem Firstbalkenrelief des sog. Kaineus-Grabes P III/6 aus Limyra (Taf. 169, 2) zu sehen[172]: Der Kentaur stürmt von rechts auf den Lapithen zu und stößt mit dem Kopf gegen dessen Brust. Dieser weicht der Attacke im Rückschritt aus und packt den Angreifer an den Schultern. Soweit das noch erkennbar ist, schwingt der Kentaur in der erhobenen Linken einen Ast, den Kopf dreht er aus dem Relief heraus. In dieser Szene ist noch ein zweiter Lapithe am Kampf beteiligt, der von der Seite mit dem Schwert auf den Kentauren einschlägt.

I 565 (Taf. 141, 1)

Neben den Platten I 579 (Taf. 139, 2) und I 578 (Taf. 144, 2) ist diese die dritte, auf der nur zwei Lapithen in Angriffsstellung isoliert dargestellt sind, das Gegenüber befindet sich auf der rechts anschließenden Platte I 552 (Taf. 142, 1). Für die teilweise erhaltene Figur des Lapithen lässt sich aber eine Angriffsstellung mit weitem Ausfallschritt rekonstruieren. Fig. 1 entspricht dem Typus der Fig. 2 der Platte I 556 (Taf. 139, 1), die allerdings in Rückenansicht gezeigt ist, die Armhaltung ist aber gleich und verläuft parallel zur Schrittstellung[173]. Im rechten Bildfeld der Platte I 519 (Taf. 37, 2) attackiert ein Lapithe in der gleichen Angriffshaltung in zweiter Reliefebene von hinten einen Kentauren. Auf dem Sockelfries des Klagefrauensarkophags kommt der Typus der Fig. 1 mehrmals vor, mit erhobenem gestreckten oder angewinkelten Arm[174].

Wiederum bieten Kampfdarstellungen in der Vasenmalerei ein breites Spektrum für den Typus der Fig. 1. Die Kampfstellung des Lapithen mit vorgestrecktem rechten Arm sowie angewinkeltem und nach hinten gehobenem linken führt zum Typus des gegen die Giganten kämpfenden Zeus, wie er etwa auf zwei Kelchkrateren in Ferrara zur Darstellung gebracht wurde[175]. Ähnlich kämpft auch Apollon gegen die Giganten auf einem anderen Kelchkrater[176], und die Bronzestatue des Blitze schleudernden Zeus im Athener Nationalmuseum zeigt ebenfalls diese Haltung[177]. Freilich bleibt diese Kampfstellung nicht nur Göttern vorbehalten, denn es handelt sich auch um einen gängigen Typus für speerwerfende Hoplitenkämpfer[178].

Obwohl der rechte Arm und das rechte Bein fehlen, vermittelt die Dynamik der zentral dargestellten und durch den langen wallenden Mantel hervorgehobenen Figur auf dem Ostfries des Hephaisteions denselben Angriffstypus (Taf. 178, 3)[179].

170 Drougou u. a. 1997, 686 Nr. 180 Taf. 426 (campanisch rf. Hydria: Budapest, Museum der Schönen Künste, Inv. 51.39; 3. Viertel 4. Jh. v. Chr.).

171 Drougou u. a. 1997, 686 Nr. 181 Taf. 426 (attisch rf. Schale: Paris, Musée du Louvre, Inv. G 621; 4. Viertel 5. Jh. v. Chr.).

172 Bruns-Özgan 1987, 185–187; 279 f. (mit Literatur) Taf. 35, 2; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 144–146. 239–241. 379 Kat. 3 Taf. 15, 3. 4.

173 Zum Typus vgl. die Ausführungen zur Platte I 556.

174 Fleischer 1983, Taf. 12–15 (Fig. A 2, A 8, A 13, A 19, A 21; B 2, B 15, B 18). Vgl. auch die mittlere Figur des Kämpfers auf dem Relief des Tebursseli-Grabes in Limyra (Bruns-Özgan 1987, 177–182. 266 Kat. F 12 Taf. 33, 1; 34, 3; Borchhardt 1988, 99–103 Abb. 18 c) und die linke Vierergruppe auf dem Deckel eines Sarkophags in Telmessos (Bruns-Özgan 1987, 187–190. 281 Kat. S 15; Taf. 33, 2).

175 CVA Ferrara, Museo Nazionale (1) 8 f. Taf. 19, 1 (attisch rf. Kelchkrater in der Art des Peleus-Malers: Ferrara, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 2892 [T 300]; um 440–430 v. Chr.); Taf. 21 (attisch rf. Kelchkrater der Polygnot-Gruppe: Ferrara, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 44893; um 440 v. Chr.); vgl. Muth 2008, 319–323 Abb. 220. 222.

176 CVA Ferrara (1) 8 Taf. 18 (attisch rf. Krater des Niobiden-Malers: Ferrara, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 2891 [T 313]; 475–450 v. Chr.); Muth 2008, 316–319 Abb. 218 B. C.

177 Kaltsas 2002b, 92 f. Nr. 159.

178 z. B. Muth 2008, 103 f. Abb. 57 (attisch rf. Schale des Oltos: Berlin, Antikensammlung, Inv. 2264; um 510 v. Chr.); 257 f. Abb. 167 (attisch rf. Oinochoe des Chicago-Malers: Boston, Museum of Fine Arts, Inv. 13.196; um 460–450 v. Chr.); 379 f. Abb. 269 A (attisch rf. Volutenkrater des Niobiden-Malers: Agrigent, Museo Archeologico Regionale, Inv. 2688; um 460 v. Chr.); 380–382 Abb. 270 A (attisch rf. Volutenkrater des Niobiden-Malers: Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 81672 [H2421]; um 460 v. Chr.).

179 Vgl. zusammenfassend und die Argumente für eine Deutung der Figur als Hephaistos von F. Felten darlegend: Delivorrias 1997, 89 f. Abb. 10; s. auch Barringer 2008, 109–143; Barringer 2009, 105–120, bes. 116.

I 552 (Taf. 142, 1)

Auf dieser Platte sind drei Figuren zu sehen, links ein Kentaur, der zu den Figuren der vorhergehenden Platte I 565 nach links agiert, und rechts zwei Lapithen, von denen einer verletzt oder tot am Boden liegt, der andere sich für den Kampf nach rechts bereithält. Der Typus des Kentauren Fig. 1 wiederholt sich auf den Platten I 557 (Taf. 146, 1) und I 561 (Taf. 148, 1).

Fig. 2 liegt mit dem Gesicht zum Boden auf dem Bauch. Es lässt sich nicht feststellen, ob Fig. 1 oder der Kentaur der anschließenden Platte I 551 (Taf. 141, 2) den Lapithen verwundet bzw. getötet hat, da kein direkter Bezug ersichtlich ist. Die Gruppe der Lapithen Fig. 2 und 3 sind dem Repertoire von Kampfszenen entnommen, die etwa auf der Westseite des Heroons dargestellt sind. Ein verletzter oder schon toter Krieger und ein Gefährte, der sich unmittelbar hinter oder neben diesem befindet und den Kampf fortsetzt, sind beispielsweise auf den Platten der Landungsschlacht der Westwand I 451 und I 457 oder auf der Platte I 468 (Taf. 73, 1; 83, 1; 102, 1) am Übergang zur Amazonomachie, deren ikonographische Ausgestaltung mehrfach mit diesem Motiv arbeitet (I 469; I 474, Taf. 103, 1; 107, 1), zu sehen. Fig. 3 wendet sich nach rechts, zur Kampfszene auf der anschließenden Platte I 551, ist aber nicht in den dortigen Zweikampf involviert. Ihre kampfbereite Körperhaltung gehört zum bekannten Repertoire von Kriegerfiguren unterschiedlicher Denkmälergattung. Auf einer Amphora in Berlin oder einer Oinochoe in Ferrara nehmen die Hopliten im Kampf gegen Perser[180] diese Angriffshaltung ein, auf dem Westfries des Heroons sind insgesamt drei Krieger so dargestellt (I 447; I 459; I 472, Taf. 68, 1; 86, 2; 105, 1).

I 551 (Taf. 141, 2)

Diese Szene ist eine von insgesamt fünf Darstellungen (I 551; I 550; I 559; I 564; I 562, Taf. 141, 2; 142, 2; 149, 1. 2; 150, 1), auf denen der Kentaur unterliegt. Ähnlich wie bei sog. Haarreißszenen packt der Angreifer den Kentauren an den Haaren und reißt dessen Hinterkopf zurück. Er attackiert den Gegner von hinten, d. h. er steht an der linken Körperseite des Kentauren und holt weit aus, um einen Stein[181] auf dessen Schädel zu schmettern. Der Typus ist ein zweites Mal auf I 564 (Taf. 150, 1) des Ostfrieses dargestellt.

Dieses Motiv ist sich auf zahlreichen Denkmälern dargestellt, auf den West-Metopen des Parthenon, dem Bassai-Fries ebenso wie auf dem Südfries des Niketempels, dem Nereidenmonument oder auf dem Felsgrab in Limyra[182], auf griechischen Kampfreliefs und in der – vornehmlich rotfigurigen – Vasenmalerei[183]. Auf der Westwand (I 453; I 454, Taf. 77, 1; 78, 1) hat der entwerfende Bildhauer zweimal auf diesen Zweikampftypus zurückgegriffen. Das Motiv bietet sich wegen der eher engen Figurenkomposition für die Reliefierung von Metopen an und findet sich, wenn auch in abgewandelter Form, insgesamt fünf Mal auf den Metopen der Südseite des Parthenon, nur einmal unterliegt ein Lapith[184].

Der Typus der „Haarreißszene“ wurde auch bei Darstellungen der Kentauromachie in der Vasenmalerei häufig verwendet und mit geringfügigen Änderungen auf vielen Denkmälern abwechslungsreich gestaltet. Zu den frühen Beispielen dieses Motivs gehört ein schwarzfiguriges Krater-Fragment, auf dem Herakles mit der Rechten einen Kentauren am Haar packt, mit der Linken ein Schwert führt[185]. Das Schulterbild einer Amphora ist mit einer umlaufenden Kentauromachie geschmückt und zeigt im rechten Bildfeld der Seite B einen Petasosträger, der den sich umblickenden, nach rechts fliehenden Kentauren von hinten am Haar packt[186]. Mit beiden Armen stemmt er einen Stein hoch. Auf einem Krater in Agrigent wendet der niedergesunkene Kentaur Oberkörper und Kopf zurück zum Angreifer, der sich an seinem Nacken zu schaffen macht[187]. Dieser reißt nicht den Kopf des Gegners zurück, sondern es hat vielmehr den Anschein, als würde er ihm ein Schwert in den Nacken stoßen, da er in der anderen Hand einen Schild hält.

180 Muth 2008, 258 f. Abb. 168 A (attisch rf. Halsamphora des Oionokles-Malers: Berlin, Antikensammlung, Inv. 2331; um 460 v. Chr.); Abb. 169 (attisch rf. Oinochoe des Schuwalow-Malers: Ferrara, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 2495; um 440–430 v. Chr.).

181 Ein Speer oder Schwert ist nicht im Relief gezeichnet, vielmehr verdickt sich das Reliefstück am Handgelenk, sodass nur ein Stein als Waffe in Frage kommt.

182 Parthenon-Metopen: Brommer 1967, 20 f. Taf. 33–35 (West 14); 22 f. Taf. 39 (Ost 1); 117–119 Taf. 217 (Süd 27?); 124 f. Taf. 229 (Süd 30); 128 f. Taf. 236. 237 (Süd 32); Apollontempel in Bassai-Phigalia: Hofkes-Brukker 1975, 60 (BM 526); 71 f. (BM 536); 83–86 (BM 532 und 538); Niketempel: Harrison 1997, 116 f. Abb. 14 (Block o); Nereidenmonument: Childs – Demargne 1989, 61 f. 257–263 Taf. 27, 1 (BM 864), mit einer tabellarischen Zusammenstellung der Motive der Kämpfenden auf dem Großen Sockelfries und anderen Denkmälern klassischer Zeit (S. 258); Limyra: Borchhardt 1985, 49–86, bes. 77–86 mit Anm. 31; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 92 f. 232–234. 281. 384 Kat. 10 Taf. 27, 1. 2. Eine detaillierte Studie zu den Motiven Kämpfender auf Denkmälern in klassischer und hellenistischer Zeit s. jüngst Pirson 2014. Die Vorbildwirkung des durch römische Kopien bekannten Schildes der Athena Parthenos für dieses Motiv wurde in der Forschung mehrfach diskutiert: s. Strocka 1967; Hölscher – Simon 1976, 132; Borchhardt u. a. 1985, 67–86 und zusammenfassend Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 93 mit Anm. 287. 288.

183 Beispiele bei Muth 2008, 323–328 Abb. 224 A (attisch rf. Halsamphora des Suessula-Malers: Paris, Musée du Louvre, Inv. S 1677 [MNB 810]; um 400–390 v. Chr.); 383 f. Abb. 272 (attisch rf. Dinos der Polygnot-Gruppe: London, British Museum, Inv. 1899.7-21.5; um 450 v. Chr.); 408–410 Abb. 291 A (attisch rf. Lekythos des Eretria-Malers: New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 31.11.13); um 420 v. Chr.). In der schwarzfigurigen Vasenmalerei kommt dieses Motiv selten vor: Muth 2008, 359–361 Abb. 251 (attisch sf. Halsamphora: Philadelphia, University of Pennsylvania, Inv. 1752; um 510–490 v. Chr.). Vgl. auch Bothmer 1957, 209–214 Taf. 87.

184 Brommer 1967, 77 f. Taf. 165 (Nr. 2); 79 f. Taf. 169 (Nr. 3); 113 Taf. 210 (Nr. 24); 117–119 Taf. 217 (Nr. 27); 124 f. Taf. 229 (Nr. 30); Osborne 1994, 52–84 Abb. 18.

185 Muth 2008, 417 f. Abb. 297 (attisch sf. Krater-Fragment des Sophilos: Athen, Nationalmuseum, Inv. 15918/ 15942/ 2035.2; 590–580 v. Chr.).

186 Muth 2008, 484–486 Abb. 352 B (attisch rf. Spitzamphora des Syriskos-Malers: Deutschland, Privatbesitz, Inv. BA 30676; um 480–470 v. Chr.).

187 Muth 2008, 485–487 Abb. 353 A (attisch rf. Volutenkrater des Niobiden-Malers: Argigent, Museo Archeologico Regionale, Inv. 2688; um 460 v. Chr.).

Eine interessante Perspektive hat der Maler eines Kolonettenkraters in Paris gewählt[188]: Der Kentaur ist in Rückenansicht gezeigt, den linken Arm streckt er dem Lapithen entgegen und fasst diesen an der Gurgel. Der Lapithe wiederum ergreift den Kentauren am Haar und drückt dessen Kopf nieder. Die Dramatik dieser Szene zeigt sich allein in der einzigartigen Komposition des Kentauren, denn der Lapithe ist in seiner Bewegung sehr verhalten; die Axt hält er zwar in der Rechten bereit, holt aber noch nicht zum Hieb aus. Das Mittelbild der Kentauromachie auf beiden Außenseiten einer Schale des Aristophanes hat eine „Haarreißszene" zum Thema[189]. Auf Seite A reißt der Kentaur den Lapithen, der dem Betrachter zugewandt ist, am Haar und auf Seite B umgekehrt der Lapithe den nach rechts fliehenden Kentauren. Ähnlich wie die Gruppe auf Seite B ist die Kampfhaltung des Paares auf einem Krater in New York, der Lapithe steht jedoch im Vordergrund, also vor dem Körper des Kentauren[190]. Keines dieser Vasenbilder wiederholt sich, es sind durchwegs anspruchsvolle Motive und variantenreiche Figurentypen dargestellt.

I 550 (Taf. 142, 2)

Die Kampfgruppe auf dieser Platte bewegt sich nach links. Mit beiden Armen greift der Kentaur an den Rücken, wo er vom Speer des Lapithen Fig. 2 getroffen wurde. Von besonderem Interesse ist auch hier der Figurentypus des Kentauren, der sich in ähnlicher Gestaltung auf der Metope 27 der Südseite des Parthenon findet[191]. Zwei Figuren auf dem Fries des Apollontempels in Bassai gehören ebenfalls zu diesem Typus: Auf der Platte BM 529 (Taf. 177, 1) bäumt sich der in Rückenansicht dargestellte Kentaur nach hinten, mit beiden Armen fasst er an die Stelle auf dem Rücken, an der er von einem Stein des Lapithen bereits getroffen wurde[192]. Er ist sich der Aussichtslosigkeit seiner Lage bewusst, denn der nächste Stein in der Hand des Lapithen wird ihn am Kopf treffen. Die andere Darstellung dieses Typus befindet sich auf der Platte BM 528[193]: Der Kentaur ist bereits zu Boden gegangen, greift mit beiden Armen an den Rücken in Erwartung des Schwerthiebs, zu dem der Lapith, der sich mit dem rechten Bein auf dem Rücken des Kentauren abstützt, ausholt. Von rechts naht ein anderer Kentaur, der den Arm und den Schild des Lapithen festhält.

Die Vasenbilder greifen kaum auf diesen Typus zurück, eine „Abwandlung" ist auf einem Stamnos zu sehen: Der Kentaur ist zu Boden gegangen, sein Oberkörper ist in Rückenansicht gezeigt, in beiden Händen hält er zur Abwehr des Angreifers einen Ast[194]. Über dem linken Schulterblatt klafft eine Wunde, die ihm der Lapithe mit dem ersten Schwerthieb zugefügt hat.

Fig. 2 vertritt einen gängigen Kampftypus, der mit aufrechtem Oberkörper entschlossene Dynamik vermittelt. Vergleichbar ist der zweite Kämpfer von links auf dem südlichen Nikefries (Block g)[195]. Der Grieche führt die gleiche Bewegung aus, zieht den Schild allerdings zu seinem Rücken. Die waffenführende Hand ist nicht erhalten. Auf dem Ostfries des Hephaisteions in Athen (Taf. 178, 2) ist dieser Typus ebenso anzutreffen, wenn auch die Figuren nur fragmentarisch erhalten sind[196]. Auf dem Architravfries des derzeit zugeschütteten Grabes in Limyra (Taf. 169, 7) attackiert ein Krieger (die zweite Figur von links) seinen Gegner in gleicher Art[197]: Das rechte Bein setzt er vor und holt mit dem Schwert in der hochgehobenen rechten Hand zum Hieb aus. Auf dem Großen Sockelfries des Nereidenmonuments (Platte BM 851, Taf. 175, 4) nimmt der Hoplit am rechten Plattenrand eine ähnliche Angriffshaltung, allerdings nach rechts, ein[198]. Der Unterschied besteht in der Führung der Arme: Während I 550, Fig. 2 mit dem rechten Arm ausholt und das rechte Bein vorsetzt, holt der Kämpfer auf der Platte BM 851 nicht mit dem Arm parallel zum schrittführenden Bein aus. Dem rechten Krieger auf der Platte BM 858 (Taf. 175, 1) fehlt die energische Schrittsetzung, die Haltung ist bis auf den nach oben zum Ausholen geführten Arm aber gleich wie bei Fig.

188 Muth 2008, 492–494 Abb. 358 (attisch rf. Kolonettenkrater des Malers der Kentauromachie im Louvre: Paris, Musée du Louvre, Inv. G 367; um 450–430 v. Chr.).
189 Muth 2008, 511 f. Abb. 370 (attisch rf. Schale des Aristophanes: Boston, Museum of Fine Arts, Inv. 00.345; um 420–400 v. Chr.).
190 Muth 2008, 512 f. Abb. 371 (attisch rf. Volutenkrater des Malers der Kentauromachie in New York: New York, Metropolitan Museum of Arts, Inv. 06.1021.140; um 400 v. Chr.).
191 Brommer 1967, 117–119 Taf. 217; zum Motiv vgl. ebenda S. 119.
192 Hofkes-Brukker 1975, 56 f. mit Abb.
193 Hofkes-Brukker 1975, 67 f. mit Abb.
194 Muth 2008, 468–470 Abb. 344 (attisch rf. Stamnos des Kleophrades-Malers: Paris, Musée du Louvre, Inv. G 55; 500–480 v. Chr.).
195 Harrison 1997, Abb. 13.
196 Reber 1998, 37–39 Abb. 2 (Fig. 2. 5. 11. 17).
197 Bruns-Özgan 1987, 170–177. 265 Kat. F 11 Taf. 31, 3.
198 Childs – Demargne 1989, 57 f. Taf. 22, 1.

2[199]. Auf dem Architravfries sind zwei Krieger dargestellt (BM 894 und BM 892), die in Bein- und Armbewegung mit der Fig. 2 übereinstimmen, jedoch setzen beide einen Rückfallschritt[200].

I 549 (Taf. 143, 1)

Der Kentaur Fig. 1 sprengt nach rechts und holt beidhändig mit einem Stein über dem Kopf zum Wurf aus. Dieses für Kentauren geläufige Motiv ist noch einmal auf dem Ostfries dargestellt (I 563, Taf. 148, 2) und zwei weitere Male auf dem äußeren Südfries (I 518, Fig. 2, Ast; I 519, Fig. 9, Gefäß; Taf. 33, 1; 37, 2). Die Figuren sind in weitem Abstand voneinander angeordnet, wodurch es in der Mitte der Platte und zum linken und rechten Rand freie Reliefflächen gibt.

Dieser Typus des Kentauren gehört zu den häufigsten Angriffsmotiven bei der Darstellung der Kentauromachie, sowohl beim Kaineus-Motiv als auch bei anderen Kentaurenkämpfen. Die Metopen der Südseite des Parthenon zeigen dieses Motiv dreimal (Nr. 4. 9. 26) und der Westfries des Hephaisteions verwendet es einmal, nämlich bei der Gruppe am linken Friesrand[201]. Auch der Meister des Frieses am Apollontempel in Bassai greift einmal auf diesen Typus zurück: der Kentaur auf der Platte BM 525 jagt astschwingend hinter einem Lapithen her[202].

In der Vasenmalerei gehört dieses Motiv ebenfalls zum festen Bestandteil der Kentaurenikonographie und prägt die Angriffshaltung der Kentauren bei den Kaineus-Darstellungen, wo sich diese allerdings in verhaltener Gangart dem Kaineus nähern[203]. Stürmischere Bewegungen, d. h. herangaloppierende Kentauren, dominieren andere Szenen aus der Kentauromachie, etwa auf schwarzfigurigen Vasen[204]. Auch rotfigurige Gefäße zeigen diesen Typus, beispielsweise ein Kolonettenkrater in Wien (Taf. 181, 3)[205]: Dort weist das Motiv des Kampfpaares große Ähnlichkeit mit den Figuren der Platte I 547 (Taf. 143, 2) auf, ist aber dichter positioniert, die Figuren überschneiden einander sogar, da der Bildträger keinen Spielraum bietet und ein anderer Kentaur von rechts auf den Lapithen losgeht. Ein frühes, in der Durchführung der Bewegung überzeichnetes Beispiel bietet eine schwarzfigurige Halsamphora, auf der ein Kentaur beide Arme in unnatürlicher Weise weit nach hinten zieht[206]. In jeder Hand hält er einen Stein, um ihn auf den Hopliten schmettern.

Fig. 2 hat in der aufmerksam geduckten Haltung eines Angreifers Entsprechungen oder Parallelen beispielsweise in I 529, Fig. 6 (Taf. 48, 1), in den Kämpferpaaren I 449, Fig. 4–6 (Taf. 71, 1. 2), in den sich anschleichenden Eindringlingen I 467, Fig. 4 und 5 oder I 474, Fig. 4 (Taf. 101, 1; 107, 1). Vom Fries des Niketempels lässt sich die mittlere Figur auf dem Block g unmittelbar neben dem Gefallenen vergleichen, die nach rechts gewandt einen Perser verfolgt[207]. Die Anspannung der Kampfsituation wird bei diesem Typus deutlich spürbar. Ähnlich sind auch eine Figur im rechten Bildfeld des Blockes i (Taf. 180, 1) und die zweite Figur am linken Rand des Blockes k (Taf. 180, 2). Der äußerst rechte Krieger auf der Platte BM 866 (Taf. 176, 2) von der Westseite des Kleinen Sockelfrieses am Nereidenmonument kommt Fig. 2 nahe, fällt aber nach rechts aus, und die vorletzte Figur der Platte BM 881 (Nordseite) hält sich nach rechts zum Angriff bereit[208].

I 548 (Taf. 144, 1)

Auf dieser Platte attackiert der Kentaur von rechts einen Lapithen, der sich von der linken Seite nähert, und greift nach dessen Speer[209]. Vergleichbar ist die Haltung der Fig. 2 auf der Platte I 550 (Taf. 142, 2).

Der Typus der Fig. 1 findet sich in I 447, Fig. 4 (Taf. 68, 4) wieder, die nach links kämpft und in Vorderansicht zu sehen ist. Den Schild hält dieser Krieger schräg an der linken, dem Gegner abgewandten Schulter, der rechte angewinkelte Arm führt den Speer. Überlegen ist der Krieger auf der Platte I 473 (Taf. 106, 1), der – im gleichen Darstellungstypus – die Amazone mit dem Speer bereits getroffen hat[210].

199 Childs – Demargne 1989, 51 f. Taf. 16, 1.

200 Childs – Demargne 1989, 192 f. Taf. 122, 1; 123, 3.

201 Brommer 1967, 80–82 Taf. 173. 177; 89–91 Taf. 193; 115 f. Taf. 213; Reber 1998, Abb. 1.

202 Hofkes-Brukker 1975, 53 mit Abb.

203 Zum Kaineus-Motiv vgl. Laufer 1985; Muth 2008, 427–457 mit zahlreichen Abb. Vgl. auch das Firstbalkenrelief des sog. Kaineus-Grabes P III/6 in Limyra: Bruns-Özgan 1987, 182–187. 279 f. Kat. S 12 Taf. 35, 2 und die Friese des Poseidon-Tempels in Sounion: Leventi 2008, 7–51, bes. 23 f. Taf. 6. Abb. 22. 23.

204 Muth 2008, 457–459 Abb. 330 B (attisch sf. Bauchamphora: New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 560–550 v. Chr.); 459–461 Abb. 333 (attisch sf. Halsamphora des Castellani-Malers: Frankfurt, Archäologisches Museum, Inv. B 285; 560–550 v. Chr.) mit vielen anderen Beispielen.

205 CVA Wien (2) III. I 31 f. Taf. 95, 1 (attisch rf. Kolonettenkrater des Neapler Malers: Wien, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung, Inv. IV 871; 450–440 v. Chr.).

206 Drougou u. a. 1997, 685 Nr. 167 Taf. 424 (attisch „subnikosthenische“ sf. Halsamphora: ehem. Basel, Kunsthandel; 520–510 v. Chr.).

207 Felten 1984, Taf. 47; Harrison 1997, Abb. 15. 18. 19.

208 Childs – Demargne 1989, 101–103 Taf. 61, 1; 108–110 Taf. 67, 1.

209 Auf den Platten I 552 und I 548 stürmen die Kentauren nach links, auf allen anderen Platten der Nordseite nach rechts.

210 Auch Fig. 2 des Blocks g auf dem Südfries des Niketempels kämpft in ähnlicher Haltung mit ungeschütztem Körper, doch überlegen im Zweikampf: Felten 1984, Taf. 47; Harrison 1997, Abb. 13. Das Motiv bedarf einer weit ausholenden Bewegung und wird auf Metopen nicht dargestellt.

Es lassen sich wenige Darstellungen eines Kentauren finden, der den Speer des Gegners fasst, um das Eindringen der Speerspitze in den Körper zu verhindern. Zu diesen gehört eine Szene auf einer Amphora in Brüssel[211], auf der ein Lapithe den Kentauren von links mit einem Speer attackiert und in der Linken schützend den Schild vor den Körper hält. Der Kentaur steigt über einen gestürzten Lapithen hinweg, ergreift mit der vorgestreckten Linken den Schaft des Speeres und drückt mit der Rechten gegen den Schild.

I 547/I 578 (Taf. 143, 2; 144, 2; 150, 2)

Von links stürmt ein Kentaur heran und holt mit einem Stein aus. Er nimmt zwei Drittel der Plattenlänge in Anspruch und drängt den Lapithen Fig. 2 an den rechten Plattenrand.

Fig. 2 erinnert an den Jäger im Rückfallschritt I 576, Fig. 3 (Taf. 133, 2), welcher den Kopf nach unten neigt und den Eber fixiert[212]. Der Speerwerfer A4 vom Sockelfries des Klagefrauensarkophags gleicht Fig. 2, ist jedoch gegengleich positioniert, er agiert also nach rechts[213]. Nicht nur die Haltung des waffenführenden Armes stimmt bei den beiden Figuren überein, sondern auch der vorgestreckte andere Arm, über den die Chlamys geworfen ist. Ebendieser Figurentypus wurde für den Kämpfer auf dem Architravfries eines Grabes in Limyra Ch V/18 (Taf. 169, 5. 6) verwendet[214]. Der Mann steht im Rückfallschritt nach rechts und holt mit dem angewinkelten rechten Arm zum Schlag oder Stoß aus (die Waffe ist nicht eindeutig zu identifizieren). Der andere Arm ist vorgestreckt und zieht die Chlamys mit, die diesen verhüllt. Wie Chr. Bruns-Özgan festgestellt hat, findet sich der Grundtypus dieser Figur zweimal in der Kalydonischen Eberjagd (I 487, Fig. 1 und I 489, Fig. 3, Taf. 61, 2; 64, 2).

Nahezu identisch mit Fig. 1 sind zwei Kentauren auf dem Ostfries – I 557, Fig. 1 und I 561, Fig. 1 (Taf. 146, 1; 148, 1) – sowie I 556, Fig. 1 (Taf. 139, 1) auf dem Nordfries. Der rechte Kentaur auf einem Kelchkrater des Komaris-Malers galoppiert von rechts heran, holt mit einem langen Ast in der Rechten aus, der linke Arm ist vorgesteckt[215]. Mit einem Fell und einem Ast gerüstet, stürmt einer der Kentauren auf einem Krater in Agrigent auf den Gegner zu[216]. Der rechte astschwingende Arm ist nach hinten gestreckt und um den linken hängt ein Fell. Die Ähnlichkeit dieser Darstellung mit dem Kentaurentypus von Fig. 1 ist evident. Ein frühes Beispiel für dieses Motiv findet sich auf dem Randfragment einer Reliefkeramik, wo zwei Kentauren nach links stürmen und in beiden Armen einen Ast schwingen[217]. Ihre Bewegung ist noch etwas schematisch, was sich vor allem in der Parallelität ihrer Beine zeigt.

Die letzte Platte der Kentauromachie an der Nordwand, I 578 (Taf. 144, 2), schließt rechts an die Platte I 547 an und zeigt zwei nach links eilende Lapithen, die den Gefährten im Kampf gegen den Kentauren unterstützen. Der Typus der bogenschießenden Fig. 1 wiederholt sich in I 559, Fig. 2 (Taf. 149, 1). Das Motiv beider Lapithen erinnert an Odysseus und Telemachos.

Typologisch entsprechen der Fig. 1 zwei bogenschießende Jäger vom Sockelfries des Klagefrauensarkophags (Fig. A18 und B11)[218]. Vergleiche für den Typus der Fig. 2 lassen sich auf vielen Denkmälern finden. Es handelt sich meist um Gefährten bei der Jagd oder im Kampf, die noch nicht in das Geschehen involviert sind und als „Nachhut" herbeieilen. Dementsprechend befinden sich diese Figuren in weiterem Abstand zur Kampfhandlung. Auf dem Sockelfries des Klagefrauensarkophags eilen mehrere Gefährten – meist im Laufschritt – heran (Fig. A1. A9. A13. B1. B17)[219]. Auf dem Westfries (Landungsschlacht) und dem inneren Südfries (Kalydonische Eberjagd) sind Heraneilende mehrfach dargestellt, etwa I 452, Fig. 2 und 3 (Taf. 76, 2) oder I 488, Fig. 4 sowie I 490, Fig. 3 und 4 (Taf. 63, 1; 66, 2).

211 Muth 2008, 483–485 Abb. 351 D (attisch rf. Spitzamphora des Syleus-Malers: Brüssel, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Inv. R 303; 480–470 v. Chr.).

212 Zur ikonographischen Analyse vgl. Kap. IV.2.11. *Nordfries, Jagd*, Platte I 576.

213 Fleischer 1983, Taf. 12, 1.

214 Bruns-Özgan 1987, 170–177. 265 Kat. F 11 Taf. 31, 2; Schweyer 1990, 367–386.

215 Muth 2008, 448 Abb. 326 (attisch rf. Kelchkrater des Komaris-Malers: Würzburg, Martin von Wagner-Museum, Inv. 4919; 440–430 v. Chr.).

216 Muth 2008, 485–487 Abb. 353 (attisch rf. Volutenkrater des Niobiden-Malers: Agrigent, Museo Archeologico Regionale, Inv. 2688; um 460 v. Chr.). Vgl. auch den Kentauren ganz links auf der Schale des Aristophanes in Boston, dem ein Lapithe das Schwert in den Bauch stößt: Muth 2008, 511 f. Abb. 370 (attisch rf. Schale des Aristophanes: Boston, Museum of Fine Arts, Inv. 00.345; um 420–400 v. Chr.).

217 Drougou u. a. 1997, 683 Nr. 135 Taf. 422 (Lippenrandfragment eines Reliefgefäßes: Dresden, Staatliche Kunstsammlung, Inv. Z. V. 1404; 1. Hälfte 5. Jh. v. Chr.).

218 Fleischer 1983, Taf. 13,1; 14,2.

219 Fleischer 1983, Taf. 12, 1. 2; 13, 1; 14, 1; 15, 1.

I 560/I 557 (Taf. 145, 1; 146, 1)

Auf dieser Platte kämpfen zwei Lapithen gegen einen Kentauren, der astschwingend von links heranstürmt. Die Angriffshaltung der Fig. 1 entspricht jener der Kentauren auf den Platten I 556, I 558 und I 547 und wird dort besprochen. Fig. 2 nimmt nahezu die gleiche Haltung ein wie Fig. 2 auf der Platte I 550 (Taf. 142, 2) (Besprechung s. I 550).

Fig. 3 ist in Rückenansicht gezeigt und hat den rechten Arm erhoben und stark angewinkelt, sodass Pfeil und Bogen als Waffe möglich sind. Fig. 3 hat keine Entsprechung mit einer anderen Figur der Kentauromachie, ähnlich stark gebeugt ist der Arm von I 456, Fig. 2 (Taf. 82, 1), die den Speer bereits gegen den Angreifer führt. Die speerführende Athena auf einem Kelchkrater des Euphronios veranschaulicht diese Armbewegung: Sie ist im Moment des Zustoßens gezeigt und führt den stark gebeugten Arm seitlich am Kopf vorbei[220]. Auf einigen Vasenbildern beugen auch die Schützen den bogenspannenden Arm ziemlich stark, wie etwa eine Figur auf einer Siana-Schale oder zwei Bogenschützen auf einem Dinos[221].

I 554 (Taf. 145, 2; 146, 2; 147, 1. 2)

Von der Platte I 554 fehlt links etwa ein Drittel, auf dem noch ein Kentaur dargestellt war, der vor dem Lapithen zu fliehen versucht.

Der Lapithe Fig. 1b führt eine ähnliche Bewegung aus wie I 556, Fig. 2 (Taf. 139, 1), jedoch hält sie keinen Schild in der linken Hand, sondern hat den Schweif des Kentauren (Fig. 1a) gepackt. Dafür gibt es keine Parallele auf den besprochenen Friesen, aber auf einer Amphora packt Herakles den gestürzten Kentauren am Schweif und reißt die Kruppe hoch[222]. Welche Vorbilder dem Bildhauer des Ostfrieses für dieses Motiv zur Verfügung standen, ist aufgrund der Seltenheit der Darstellung nicht gut nachvollziehbar.

Die ausholende Bewegung des Kentauren Fig. 3 mit dem Ast gehört zum Repertoire für Motive einer Kentauromachie, wie etwa auf der Platte I 553 und I 558 (Taf. 140, 1; 139, 3). Der Kentaur bringt seinen Gegner Fig. 2 zu Fall, indem er dessen rechtes Bein hochreißt. Mit dem rechten Arm fängt der Lapithe den Sturz ab, mit der linken Hand drückt er dessen Kopf weg. Das Motiv erinnert an Theseus und Skiron (I 512, Taf. 153, 1): Letzterer wird von Theseus am Bein gefasst, hochgehoben, über den Felsen gehievt und ins Meer gestürzt[223]. Zweikampfszenen, in denen der Lapithe den Kopf des Gegners wegdrückt, sind auf den Süd-Metopen des Parthenon zu finden; die Metope 9 zeigt exakt den Typus dieser Figurengruppe[224]: Der Kentaur reißt das linke Bein des Lapithen hoch, der aber nicht zu Boden fallen, sondern mit dem Gesäß auf einer umgestürzten Amphora landen wird. Mit dem linken hochgestreckten Arm drückt der Lapithe den Kopf des Kentauren von sich. Die Darstellungen sind einander so ähnlich, dass eine Vorbildwirkung des Motivs von dieser Metope für den Entwurf des Bildhauers in Trysa ziemlich wahrscheinlich ist[225].

Die Fig. 4 und 5 sind hintereinander positioniert[226]. Dieses Motiv des synchronen Angriffs, wiederholt sich in den nach links ausfallenden Hopliten I 527, Fig. 1 und 2 (Taf. 45, 3) sowie auch auf dem Kleinen Sockelfries des Nereidenmonuments (BM 869, Taf. 175, 6), wo zwei zum Reliefgrund hin gestaffelte Hopliten synchron mit einem Stein zum Wurf ausholen[227].

I 561 (Taf. 148, 1)

Der nach links stürmende Kentaur Fig. 1 hat beide Vorderbeine in der Luft und schleudert einen Stein auf den nächsten Gegner der links anschließenden Platte. Das Motiv begegnet auf der Ostseite bei dem Kentauren der Platte I 557 (Taf. 146, 1), auf der Nordseite bei den Kentauren der Platten I 556, I 558, I 552 und I 547 (Taf. 139, 1. 3; 142, 1; 143, 2). Zu Vergleichen s. ebendort.

220 Muth 2008, 54 f. mit Anm. 54, Abb. 26 A (attisch rf. Kelchkrater des Euphronios: New York, Shelby White and Leon Levy Collection, Add² 396; um 510–500 v. Chr.). Weitere Beispiele dazu bei Muth 2008, 59–61 Abb. 29 (attisch rf. Schale des Kleophrades-Malers [speerführender Hoplit hinter Kyknos]: London, British Museum, Inv. E 73; um 500–480 v. Chr.); 109 Abb. 64 (attisch sf. Bauchamphora der Leagros-Gruppe [speerführender Paris]: München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. 1415; 520–500 v. Chr.); 358–360 Abb. 250 (attisch rf. Volutenkrater des Euphronios [speerführende Hopliten rechts von Herakles]: Arezzo, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 1465; um 510 v. Chr.).

221 Muth 2008, 153–155 Abb. 81 B (attisch sf. Siana-Schale: Berlin, Antikensammlung, Inv. 3402; um 550 v. Chr.); 342–345 Abb. 235 B (attisch sf. Dinos der tyrrhenischen Gruppe [zwei Bogenschützen rechts]: Paris, Musée du Louvre, Inv. E 875; 560–550 v. Chr.).

222 Muth 2008, 424–426 Abb. 309 (attisch sf. Halsamphora des Diosphos-Malers: USA, Privatbesitz; 500–490 v. Chr.).

223 Neils –Woodford 1994, 931 f.; s. Kap. IV.2.13. *Theseus*.

224 Brommer 1967, 89–91 Taf. 193 (Süd 9); 126 f. Taf. 233 (Süd 31): Der Kentaur umklammert mit den Vorderbeinen das rechte Bein des Lapithen, hebt es hoch und versucht, den Gegner zu Fall zu bringen.

225 Zu Vorbildern und bildhauerischen Traditionen s. u. Kap. IV.4.7. *Ikonographische und stilistische Traditionen*.

226 Es ist möglich, dass die Platte I 561 rechts von I 554 anschließt, da dort ein Kentaur nach links den Angreifern entgegensprengt. Vgl. die Rekonstruktion der Ostwand: Eichler 1947, 64–72 Abb. 2. 4.

227 Childs – Demargne 1989, 87–89 Taf. 48, 1. 3.

Die Darstellung der Bergung eines verwundeten oder getöteten Kameraden kommt auf den Heroon-Friesen öfter vor: auf den Platten mit der Kalydonischen Eberjagd zweimal (I 486a, Fig. 4–6; I 490 Fig. 1 und 2; Taf. 60,3; 65,2) und auf der Westseite dreimal (I 457, Fig. 1 und 2; I 469, Fig. 2 und 3; I 478, Fig. 6 und 7; Taf. 83, 1. 2; 103, 3; 113, 1). Hier steht der Lapithe Fig. 3 mit dem Oberkörper zum Betrachter gewandt und stützt seinen auf die Knie gesunkenen Kameraden Fig. 2 mit beiden Händen. Auf dem Fries des Niketempels in Athen ist dieses Motiv auf dem Block k (Taf. 180, 2) zu beobachten[228]: Inmitten des Kampfgewühls beugt sich die Fig. 3 vor und versucht den gestürzten Kameraden Fig. 4 hochzuheben, indem sie diesen an den Oberarmen packt. Auf die gleiche Art steht auf den Platten BM 531 und BM 542 des Frieses am Apollontempel in Bassai[229] eine Amazone ihrer Gefährtin bei. Ein Grieche auf der Platte BM 540 (Taf. 177, 3) hält in der Linken den Schild und umfasst mit der Rechten den Oberarm des zu Boden gegangenen Mitkämpfers[230]. Genau dieser Bergungstypus begegnet auf der Platte BM 857 des Großen Sockelfrieses am Nereidenmonument[231]. Der Helfer hat nur noch den linken schildtragenden Arm für die Abwehr des bevorstehenden Schlages, zu dem der Gegner rechts dieser Gruppe ausholt.

I 563 (Taf. 148, 2)
Die rechts an I 561 anschließende Platte hat eine ähnliche Szene zum Thema, doch diesmal versucht der Lapithe Fig. 1, der den verwundeten und zu Boden gestürzten Kameraden Fig. 2 abstützt, den angreifenden Kentauren mit seinem Schild abzuwehren. Genau diese Situation vor einer Verwundetenbergung, noch mitten im Kampfgeschehen, ist auf den Platten I 527, Fig. 5 und 6 (Taf. 45, 4) sowie I 469, Fig. 2 und 3 (Taf. 103, 3) zu sehen. Der Typus des Kentauren Fig. 3 entspricht in entgegengesetzter Bewegungsrichtung genau jenem auf der Platte I 549 (Taf. 143, 1) und wird dort besprochen.

I 559 (Taf. 149, 1; 150, 3)
Diese Platte zeigt zwei schon bekannte Figurentypen: Ein Kentaur flieht vor einem Bogenschützen und fasst mit beiden Händen zu der Stelle am Rücken, an der ihn der Pfeil des Gegners getroffen hat. Er wendet sich im Davonlaufen zum Verfolger um. Sein Typus wiederholt ziemlich exakt I 578, Fig. 1 (Taf. 144, 2).
Die Bewegung des Kentauren ist von der Platte I 550 (Taf. 142, 2) bekannt, jedoch in etwas veränderter Ausführung, da jener nicht den Kopf nach hinten wendet (s. o.). Der Kentaur auf der Platte BM 529 (Taf. 177, 1) des Bassai-Frieses ist in genau dieser Haltung in Rückenansicht gezeigt, wendet den Kopf aber über die rechte Schulter mehr zum Betrachter als zum Gegner, der links hinter dessen Kruppe agiert[232]. Auf der Metope 27 des Parthenon windet sich der Kentaur im Schmerz und drückt den Oberkörper nach hinten. Anhand des Reliefrestes ist zu erkennen, dass der Lapithe dessen Kopf von links packt, der Kentaur sich zu wehren versucht und den Kopf in Richtung Betrachter herausdreht[233].

I 564 (Taf. 150, 1)
Der Kentaur Fig. 2 befindet sich in der Mitte der Platte und wird von beiden Seiten von je einem Lapithen angegriffen.
Das Motiv der Fig. 2 und 3 zeigt die zweite „Haarreißszene" im Rahmen der Kentauromachie (vgl. Nordseite, I 551, Taf. 141, 2)[234]. Keines der unter I 551 besprochenen Beispiele stimmt genau mit dieser Darstellung überein. Prinzipiell ist es immer ein Lapith, der den Kentauren attackiert, welcher auf dem Boden kniet oder mit den Armen einen Stein hochstemmt. Die Szene auf dem Volutenkrater in Agrigent[235] lässt sich noch am ehesten vergleichen, da der Lapithe von hinten auf den Kentauren zugeht und diesen mit der vorgestreckten Rechten am Haar packt.

228 Harrison 1997, 119 Abb. 19.
229 Hofkes-Brukker 1975, 73 f. 82 f. mit Abb.
230 Hofkes-Brukker 1975, 78 f. mit Abb.
231 Childs – Demargne 1989, 69 f. Taf. 32, 1.
232 Hofkes-Brukker 1975, 56 f. mit Abb.
233 Brommer 1967, 117–119 Taf. 217.
234 Zur ausführlicheren Besprechung s. I 551. Dieses Motiv war vermutlich auch auf einer Metope am Südfries des Parthenon dargestellt: Die Figuren der Metope 24 sind nur fragmentarisch erhalten. Eine Haarreiß-Szene zu rekonstruieren, wäre durchaus möglich: Brommer 1967, 113 Taf. 151. 210.
235 Muth 2008, 485–487 Abb. 353 A (attisch rf. Volutenkrater des Niobiden-Malers: Agrigent, Museo Archeologico Regionale, Inv. 2688; um 460 v. Chr.); vgl. die Platte der Nordseite, I 551 (Abb. 362).

Unter den Denkmälern mit Kentauromachie überwiegen prozentuell die Darstellungen zweier Kentauren, die einen Lapithen angreifen, schon allein wegen des zahlreich verwendeten Kaineus-Motivs. Hingegen sind zwei Lapithen, die von beiden Seiten auf einen Kentauren losgehen, nur vereinzelt dargestellt. Auf dem Fries des Apollontempels in Bassai findet sich die Szene einmal auf der Platte BM 527[236], allerdings in gesteigerter Dramatik, denn der Kentaur wird von beiden Seiten angegriffen: Der hinter dem Kentauren stehende Lapithe wehrt mit seinem Schild den Hufschlag des Kentauren ab, während dieser sich in den Hals jenes Lapithen verbeißt, der von rechts angreift und wiederum dem Kentauren das Schwert in den Bauch stößt.
Auf Vasenbildern ist dieses Motiv anders ausgeformt, lässt sich also typologisch nicht mit der Platte I 564 vergleichen, da die angreifenden Lapithen dem Kentauren gegenüber anders positioniert sind[237]. Auf einem Kelchkrater in Wien (Taf. 182, 2) gehen zwei Lapithen auf einen Kentauren los, dessen Niederlage deutlich bevorsteht[238].

I 562 (Taf. 149, 2)

Das Kämpferpaar ist aus der Mitte des Bildfeldes nach links positioniert, rechts erhebt sich eine Felsformation, denn die Kruppe des Kentauren und sein linkes Hinterbein sind davon verdeckt. Es ist durchaus möglich, dass diese Platte den Abschluss der Kentauromachie an der Ostseite bildete (s. u. Kap. IV.4.3. *Beobachtungen zur Komposition der Friese*).
Der Lapithe Fig. 1 steht in forscher Schrittstellung gegen den Kentauren Fig. 2, der mit den Vorderbeinen zu Boden gegangen ist und stößt mit beiden Armen ein Schwert in den Körper des Gegners; er drückt den Kopf zusätzlich vor, um die Stoßkraft zu verstärken. Das Motiv wiederholt sich zwischen Kriegern noch zweimal auf den Heroon-Friesen: In der Landungsschlacht der Westseite rammt I 453, Fig. 3 (Taf. 78, 2) mit beiden Händen das Schwert zwischen Hals und Schlüsselbein des davor knienden Gegners, der wiederum versucht, die Schwertklinge am Eindringen zu hindern, und sich dabei am Bein des Angreifers festhält. Die Position und die Haltung des Angreifers sind bis auf die Schrittsetzung, die mit dem rechten Bein erfolgt, genau gleich wie bei Fig. 1. Auf der Platte I 450 (Taf. 72, 1) steht der Angreifer hinter dem auf die Knie sinkenden Krieger und stößt diesem das Schwert in den Nacken. Auch hier umklammert der Krieger mit einer Hand die Klinge, mit der anderen den Arm des Angreifers.
Gut vergleichen lässt sich eine Szene auf einem Psykter in Rom, die einen Lapithen im Schritt nach rechts zeigt, der gerade mit der Rechten das Schwert in den Hals des gestürzten Kentauren rammt und mit der Linken dessen Kinn umfasst[239]. Der Kentaur wiederum hält sich am Ellenbogen des Gegners fest. Eine Schale des Epiktet zeigt das Motiv mit dem Kentauren als Angreifer, der von hinten auf den niedergesunkenen Lapithen losgeht[240]. Der Kentaur sprengt heran und bohrt mit beiden Händen einen großen Ast in den Nacken des Lapithen, der sich nicht wehren kann, da ein anderer Kentaur von vorne auf ihn losstürmt.
Die zweite thessalische Kentauromachie auf dem Nord- und Ostfries verzichtet auf die Kaineus-Episode wie auch auf den Frauenraub und zeigt allgemeine Motive und Figurentypen der Kentauromachie, die in der Tradition der klassischen Denkmäler wie der Metopen des Parthenon, des Hephaisteionfrieses oder des Bassai-Frieses stehen und auch in der Vasenmalerei durchaus häufig vorkommen.

236 Hofkes-Brukker 1975, 50 f. mit Abb.
237 Vgl. etwa Muth 2008, 413 f. Abb. 294 (attisch rf. Schale des Erzgießerei-Malers: München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. 2640; 490–480 v. Chr.); 457 f. Abb. 329 B (tyrrhenisch sf. Halsamphora des Guglielmi-Malers: München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. 1433 [J126]; um 560 v. Chr.); 461–463 Abb. 336 (attisch sf. Hydria des Affecters: Madrid, Museo Arqueológico Nacional, Inv. 10919 [L 51]; 540–530 v. Chr.); 472–474 Abb. 348 A (attisch rf. Schale des Erzgießerei-Malers: München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. 2640 [J 368]; 490–480 v. Chr.).
238 CVA Wien (3) III I 9 f. Taf. 103, 1 (attisch rf. Kelchkrater des Nekyia-Malers: Wien, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung, Inv. IV 1026; um 450 v. Chr.).
239 Muth 2008, 475–477 Abb. 349 (attisch rf. Psykter des Harrow-Malers: Rom, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, Inv. 3577; 480–470 v. Chr.).
240 Muth 2008, 468 f. Abb. 343 A (attisch rf. Schale des Epiktet: Basel, Kunsthandel: J.-D. Kahn AG, Auktion 2, 26.6.2000, Taf. 22 Nr. 63; um 500 v. Chr.).

IV.2.13. THESEUS, DER KLASSISCHE GRIECHISCHE HEROS IN LYKIEN, I 510–515, I 584 (TAF. 151, 1–153, 2; 154, 2; 201, 3–203, 3)

Ostwand; obere und untere Friesreihe

Die erhaltenen Platten, die dem Theseus-Zyklus zugeschrieben werden können, beinhalten die Abenteuer in Troizen, zu denen vor allem die Gnorismata gehören, die Auffindung und Bergung der kennzeichnenden Waffe und der Sandalen (I 510, Taf. 151, 1)[241], weiters die Abenteuer auf dem Weg nach Athen, etwa die Bestrafung des Sinis (I 513, Taf. 152, 1) und des Skiron (I 512, I 514, I 515, Taf. 153, 1. 2; 154, 2). Eine Platte stellt die Abenteuer auf Kreta dar: die Bezwingung des Minotauros und die Flucht der Jünglinge und Mädchen (I 511, Taf. 151, 2). Welche Episoden des Theseus-Zyklus ursprünglich noch auf den Friesen abgebildet waren, lässt sich nicht mehr rekonstruieren. Es ist aber davon auszugehen, dass der gesamte Zyklus (Periphetes, krommyonische Sau, Kerkyon, Prokrustes, marathonischer Stier) dargestellt war, wie F. Brommer vermutete, der auch die singuläre, aber durchaus hervorgehobene Darstellung der Theseis an diesem Monument betonte[242]. Das Fragment I 584 (Taf. 152, 2) ist nicht eindeutig zuzuordnen.

I 510 (Taf. 151, 1)

Die Platte mit der Darstellung der Gnorismata zeigt links den ovalförmigen Felsen und rechts die Figur, die gemeinsam die Form eines Dreiecks bilden. Theseus steht in weitem Ausfallschritt den Felsen hochstemmend, sodass die Rückseite des Körpers zu sehen ist.

Es sind einige wenige Denkmäler bekannt, die dieses Thema darstellen. Von einer lebensgroßen Bronzeskulptur aus klassischer Zeit[243] zeugt der Torso einer römischen Kopie in Rom[244]. Erhalten sind Kopf und Oberkörper eines jungen Mannes, der das rechte Bein angehoben hat und mit dem linken fest am Boden steht. Der Armansatz lässt auf eine vorgestreckte Armhaltung schließen. Die Haltung der Figur ist aufrechter als jene auf der Platte I 510, doch der Grundtypus ist gleich. Münzbilder aus der römischen Kaiserzeit geben eine Vorstellung von einer Skulptur zu diesem Thema[245]. Gut vergleichbar mit der Figur des Theseus ist die Darstellung im Giebelfeld eines Ehrendekrets in Athen[246]. Die Figur steht in energischer Schrittstellung nach rechts, mit dem linken Bein voran, dreht also den Körper etwas zum Betrachter. Auch auf diesem Relief sind Kopf und Arme nicht erhalten, letztere waren vorgestreckt. Die bereits hochgehobene Felsplatte steht fast senkrecht und die darunter liegenden Waffen sind zu sehen. Von zwei Vasenbildern mit diesem Thema befindet sich Theseus einmal in Begleitung seiner Mutter Aithra[247], auf einem Skyphos in Ferrara[248] ist Nike anwesend. Zwei dieser Darstellungen zeigen eine Steinplatte, die Lekythos[249] einen Felsen und Theseus in einem Chitoniskos. Auf dem Skyphos trägt er eine Chlamys und eine Binde im Haar, auf dem Innenbild einer Kylix ist er nackt[250]. Auf einem Kelchkrater in Oxford[251] reicht der Felsen dem Helden bis zur Brust, ähnlich wie auf dem Skyphos in Ferrara. Unter dem Felsen sind die Waffen zu sehen. Auf römischen Denkmälern stemmt der Heros den Felsen nackt oder mit einer Chlamys um den Arm[252]. Die Waffen darunter sind deutlich erkennbar, anwesend sind neben Aithra auch Dienerinnen.

I 513 (Taf. 152, 1)

Die Darstellung des fichtenbeugenden Theseus ist hier eindeutig identifiziert, da es auf erhaltenen Denkmälern keine ähnlichen Bilder mit anderem Inhalt gibt. Die Körperspannung verrät die Anspannung des Theseus, die Fichte zu beugen. Ungewöhnlich ist, dass Sinis auf dieser Platte fehlt, wird er auf einer anschließenden Platte dargestellt gewesen sein und könnte die fliehende Fig. 3 der Platte I 512 (Taf. 153, 1) sein.

241 Nach Schefold – Jung 1988, 235 gehört die Felshebung nicht zum Theseuszyklus. Zur schriftlichen Überlieferung der Theseus-Taten vgl. auch Neils 1987, 5–16. In der Auflistung des Zyklus führt Neils die Bergung der Waffen nicht an: ebenda 143–151; vgl. die Ausführungen ebenda 123. 135. Zum Zyklus des Theseus vgl. auch Flashar u. a. 2003 und die jüngeren Studien von R. von den Hoff: von den Hoff 2010a; von den Hoff 2010b; s. auch unten Kap. V. *Interpretation*.

242 Brommer 1982, 70 f. mit Abb. 9; Benndorf – Niemann 1889, 173–175; Eichler 1947, 55–72; Eichler 1950, 71 f.; Oberleitner 1994, 55.

243 Paus. 1, 27, 8 überliefert eine Bronzefigur des felsenhebenden Theseus, die auf der Akropolis in Athen aufgestellt war und dem Kalamis (um 460 v. Chr.) zugesprochen wird. Vgl. Brommer 1982, 1 f.; Schefold –Jung 1988, 235; Neils – Woodford 1994, 925 Nr. 21.

244 Römische Marmorkopie aus hadrianischer Zeit: Rom, Palazzo dei Conservatori, Inv. 988.

245 Voegtli 1977.

246 Neils – Woodford 1994, 925 Nr. 20 Taf. 622 (Ehrendekret für Telesias, vom Südabhang der Akropolis: Athen, Epigraphisches Museum, Inv. 8043-5; 3. Jh. v. Chr.). Fast aufrecht und in verhaltener Schrittstellung hält Theseus den hochgehobenen Felsen auf einem Relief in Istanbul: Brommer 1982, 2 Taf. 17 a; Neils – Woodford 1994, 925 Nr. 25 (Basis eines marmornen Dreifußes aus Nablus: Istanbul, Archäologische Museen, Inv. 52 [M 638]; 1. Jh. n. Chr.).

247 Kron 1981, 420–431. 422 Nr. 19 Taf. 327 (attisch rf. Lekythos des Sabouroff-Malers, aus Sizilien: Stockholm, Nationalmuseum, Inv. G (oder A) 1701; um 470–460 v. Chr.); Nr. 20 (attisch rf. Schale des Malers von London E 105, aus Etrurien: Paris, Musée du Louvre, Inv. G 622; um 425–400 v. Chr.).

248 Neils – Woodford 1994, 924 Nr. 18 Taf. 622 (attisch rf. Skyphos aus Spina: Ferrara, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 2514; um 420 v. Chr.).

249 s. Neils – Woodford 1994, 924 Nr. 17 Taf. 622 (attisch rf. Lekythos des Sabouroff-Malers, aus Sizilien: Stockholm, Nationalmuseum, Inv. A [oder G] 1701; um 460 v. Chr.).

250 Neils – Woodford 1994, 924 f. Nr. 19 Taf. 622 (Innenbild einer attisch rf. Kylix aus Etrurien: Paris, Musée du Louvre, Inv. G 622; um 425–400 v. Chr.).

251 Brommer 1982, 2 Taf. 18 b; Neils 1987, 135 f. 171 Nr. 126 Abb. 81 (attisch rf. Kelchkrater aus Spina: Oxford, Ashmolean Museum, Inv. 1937.983; um 425 v. Chr.), hier wohnt Pittheus der Felshebung bei.

252 Kron 1981, 420–431. 422 Taf. 327–328 Nr. 21 (marmorne Dreifußbasis aus Nablus: Istanbul, Archäologische Museen, Inv. 52 [M 638]); Nr. 22 (Campanarelief: London, British Museum, Inv. D 594); Nr. 23 (Marmorrelief aus Ostia: Rom, Villa Albani, Inv. 706; 1. Jh. v. Chr.).

Die Metope des Athener Schatzhauses mit dem Sinis-Abenteuer ist besser erhalten und anhand des Baumstammes, der am rechten Plattenrand zu sehen ist, eindeutig identifizierbar. Von Sinis selbst ist der frontal gezeigte Torso in Schrittstellung erhalten, von Theseus hingegen nur der rechte Vorderfuß und der linke Arm, mit dem er, nach K. Hoffelners Rekonstruktion, den Ast zu sich zieht[253]. Auf der Metope des Hephaisteions[254] dürfte die Darstellung ganz ähnlich konzipiert gewesen sein. Rechts ist die Fichte zu sehen, deren Stamm schon etwas nach links geneigt ist und daher von Theseus bereits hinuntergedrückt wird, daneben steht Sinis frontal mit gespreizten Beinen und vorgebeugtem Kopf. Von Theseus ist nur ein Rest erhalten, der auf eine Position im Profil weist. Mit einer Hand scheint er den linken Arm des Sinis festzuhalten.
Vasenbilder zeigen verschiedene Varianten zu diesem Thema, denen nur die Fichte und die beiden handelnden Personen gemein sind. Für einen davonlaufenden Sinis konnte kein Vergleich gefunden werden, aber auf einem Kantharos[255] marschiert Sinis nach rechts, weg vom astbeugenden Theseus auf der linken Seite, stützt sich auf eine Keule, die er als Gehstock verwendet, dreht sich um und hebt die rechte Hand und den Zeigefinger. Auch Theseus wendet sich um und beide blicken einander an. Fast alle anderen Vasen zeigen Sinis, der sich am Baum anklammert oder zu fliehen versucht, doch wird er von Theseus am Arm festgehalten. In einer weiteren Variante sitzt Sinis auf einem Felsen oder Stein, während Theseus sich nähert[256].

I 512 (Taf. 153, 1)

Zu dieser Platte mit der Darstellung des Skiron, der von Theseus über den Felsen ins Meer herabgestürzt wird, gehören die Platten I 514 und I 515 (Taf. 153, 2; 154, 2), die darunter angebracht waren und eine Meereslandschaft mit einer Schildkröte, Fischen und einem Delfin zeigen[257]. Bei dem im rechten Bildfeld nach links eilenden nackten Mann handelt es sich vermutlich um Sinis, der vor dem fichtenbeugenden Theseus davonläuft, der auf der rechts anschließenden Platte I 513 dargestellt ist. Apollodor schildert das Schicksal des Skiron, den Theseus an den Beinen packt und über einen Felsen ins Meer wirft[258]. Die Schildkröte am Meeresgrund ist auf anderen Denkmälern und da vornehmlich in der Vasenmalerei dargestellt. Andere Meerestiere werden in der Regel nicht visualisiert.
Ähnlich entschlossen wie auf der Platte I 512 reißt Theseus auf einer Amphora das rechte Bein des Skiron hoch, der wiederum rücklings an den Felsen gedrängt wird, an dem er Halt sucht[259]. Die Identifizierung des Skiron auf den Metopen des Athener-Schatzhauses in Delphi[260] ist unsicher. Zwei Darstellungen kommen für dieses Abenteuer in Frage, wobei keine der Figuren dem gängigen Typus des Skiron entspricht, da auch die Angabe des Felsens fehlt: Die Metope 2 der Südseite zeigt einen nach links zu Boden gestürzten Mann, der sich mit einem Arm abstützt und von einem Chlamysträger attackiert wird, die Metope 4 einen rücklings Gestürzten, der am Hals gepackt wird, wobei aber die Figur des Theseus bis auf ein Stück des linken Unterarmes, des Bauchs und des linken Beines nicht erhalten ist. Eine ähnliche Position wie auf Metope 2 ist zu vermuten. Auf der ersten Darstellung (Metope 2) ist das rechte Bein von Theseus bis auf den Ansatz im Lendenbereich ausgebrochen, könnte aber hochgehoben gewesen sein, da auf der Standfläche keine Reste des Fußes vorhanden sind, ebensowenig vom linken Standbein. K. Hoffelner deutet die beiden Metopen als die Abenteuer gegen Prokrustes und Periphetes und weist das Fragment Nr. 77, auf dem nur eine als Felsen gedeutete Reliefanhebung zu sehen ist, einer weiteren Metope mit dem Felssturz des Skiron zu[261]. Der Autor betont den festen Bildtypus für das Skiron-Abenteuer, der sicherlich auch auf der Metope verwandt wurde. Im bekannten Motiv und daher eindeutig identifizierbar ist Skiron auf der Metope des Hephaisteions in Athen[262], wo dieser rücklings am Felsen gezeigt ist, einen Arm anhebt und sich mit dem linken am Felsen festklammert. Theseus

253 Hoffelner 1988, 78 Abb. 1. Neils – Woodford 1994, 928 Nr. 54 Taf. 633 zeigen eine alte Abbildung, die den Rekonstruktionsvorschlag von K. Hoffelner nicht berücksichtigt. Vgl. auch Morgan 1962, 210–219 Taf. 74 b.

254 Neils – Woodford 1994, 928 Nr. 55 Taf. 636; Morgan 1962, 210–219 Taf. 74 b.

255 Neils – Woodford 1994, 929 Nr. 71 Taf. 639 (attisch rf. Kantharos des Penthesileia-Malers, aus Vulci: München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. 2565; um 450 v. Chr.).

256 Neils – Woodford 1994, 929 Nr. 65 (attisch rf. Skyphos: Mulgrave Castle, Whitby, Normandie; um 470–460 v. Chr.); Nr. 68 Taf. 638 (attisch rf. Amphora aus Nola: Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles, Inv. 360; um 470–460 v. Chr.); Nr. 70 Taf. 638 (attisch rf. Schale des Euaion-Malers, aus Etrurien: Paris, Musée du Louvre, Inv. G 462; um 450 v. Chr.).

257 Zu den Überlieferungen der Episode vgl. Brommer 1982, 14; von den Hoff 2003, 23–25 erwähnt 40 Vasenbilder aus dem 6. und 5. Jh. v. Chr., die zu diesem Thema bekannt sind.

258 Apollod., epit. 1, 2. Zu den Überlieferungen vgl. Brommer 1982, 14 mit Anm. 1; Neils 1987, 5–16; Neils – Woodford 1994, 922.

259 CVA USA (8) Taf. 51, 1 (attisch rf. Amphora des Gallatin-Malers: New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 41.162.101; frühes 5. Jh. v. Chr.).

260 Neils – Woodford 1994, 928 Nr. 54 Taf. 633.

261 Hoffelner 1988, 78–83 Abb. 2. 4. (Metope 2: Periphetes, Metope 4: Prokrustes); bes. 82 Abb. 18; Beilage 5.

262 Neils – Woodford 1994, 928 Nr. 55 Taf. 635; Morgan 1962, 210–219 Taf. 73 a weist die Metope Nord 3 dem Skiron-Abenteuer zu.

hat sein rechtes Bein ergriffen und hochgerissen. Erschrocken wendet Skiron den Kopf Richtung Abgrund. Jüngst konnte R. von den Hoff die Veränderung des Skiron-Motivs im 5. Jh. v. Chr. deutlich machen[263]: Skiron wird von Theseus nicht mehr an den Beinen ausgehebelt und über den Felsen gehievt, sondern der Heros schlägt mit einem Gegenstand (Fußwaschbecken/Podanipter oder Keule) auf den gestrauchelten Skiron ein bzw. holt zum Schlag aus. Theseus ist überlegen im Harmodios-Motiv zu sehen, der Gegner unterliegt klar[264]. Als frühes Beispiel dafür lassen sich die Metopen des Athener-Schatzhauses in Delphi nennen, Beispiele für die häufige Verwendung dieses Motivs sind aber in die 2. Hälfte des 5. Jhs. v. Chr. zu datieren (Metopen des Hephaisteions, Vasenbilder) und stehen ganz im Zeichen der Visualisierung der Taten eines unbesiegbaren Helden[265].

Auf einer Schale in London[266] hebt Theseus das rechte Bein des Skiron hoch, der sich mit einem Arm am Felsen festklammert. Sein Oberkörper und der Kopf sind frontal gezeigt und am Fuße des Felsens ist eine kleine Schildkröte positioniert. Mit verzweifelter Miene versucht Skiron auf einer anderen Schale des Douris [267], sich mit einem Arm am Felsen zu halten, kann jedoch der Kraft des Angreifers keinen Widerstand entgegensetzen. Auch auf diesem Bild lauert die Schildkröte am Fuße des Felsens. Ganz ähnlich wie das Pariser Gefäß und vielleicht auf ein gemeinsames Vorbild zurückgehend ist die Darstellung auf einer Berliner Schale[268]. Skiron wird kopfüber über die Klippen gehievt und hält sich am Felsen fest, die Schildkröte wartet bereits. Meereslandschaft oder andere Meerestiere sind auf den Vasenbildern äußerst selten dargestellt (s. u.). Das Becken für die Fußwaschung ist auf der Platte I 512 nicht vorhanden, wohl aber auf einigen Vasenbildern zu sehen. Beispielsweise holt Theseus auf einer Schale in München[269] mit dem Becken in der Hand zum Schlag auf Skiron aus. Dieser klammert sich wieder mit einem Arm an den Felsen.

Wie die Denkmäler zeigen, gab es für die Darstellung des Skiron-Abenteuers eine gängige Bildformel, die vor allem den Felssturz beinhaltet. Details wie etwa das Waschbecken oder die Schildkröte und Meerestiere wurden variiert.

I 514/I 515 (Taf. 153, 2; 154, 2)

Die beiden Platten waren unter jenen mit dem Skiron- und Sinis-Abenteuer (I 512 und I 513) positioniert. I 514 zeigt links auf einer Felsformation eine Schildkröte, am rechten Plattenrand einen Fisch, der zur anschließenden Platte I 515 überleitet, außerdem einen weiteren Fisch (Makrele) und einen grundelnden Delfin (s. Kap. V.4.). Vielleicht hat sich die Meereslandschaft rechts fortgesetzt mit der Darstellung des Besuchs von Theseus bei seinem Vater Poseidon[270]. Das Meer wird auf solchen Bildern meist durch schwimmende Delfine visualisiert oder es wird Triton gezeigt, der auf Wellen reitend Theseus in den Armen hält und diesen zum Palast des Poseidon und der Amphitrite führt[271].

Einige Vasenbilder positionieren die Schildkröte am Fuß des Felsens, andere betten sie in eine Meereslandschaft, die mittels Wellen angegeben ist[272]. Auf der Schale in Berlin[273] sind unter der Schildkröte auch noch vier Seeigel dargestellt.

I 511 (Taf. 151, 2)

Die Darstellung erfährt durch die Bewegungen des Mädchens und des Jünglings eine große Dynamik. Rechts steht Theseus, der wesentlich größer dargestellt ist und hält den gestürzten Minotauros fest.

Eine ähnliche Darstellung ist auf dem Innenbild einer Schale aus Spina zu sehen[274]: Theseus ist nackt, setzt den Schritt nach links und packt den Minotauros am Horn, dieser wiederum ist auf die Knie gestürzt und fasst Theseus mit der Rechten am Unterarm. Das rechte Bein des Monsters ist nach hinten weggestreckt und Theseus setzt den linken Fuß auf dessen Unterschenkel. Bis auf den rechten Arm des Helden, der hier nach unten

263 von den Hoff 2010b, 164 mit Abb. 2. 5. 7.

264 von den Hoff 2010b, 171: "Theseus is now able to defeat these villains by confidently using their possessions as weapons in a final blow."

265 s. von den Hoff 2010b, bes. 172–177.

266 CVA Großbritannien (17) London, British Museum 33–35 Nr. 19 Taf. 27 b. c (attisch rf. Schale des Douris, aus Vulci: London, British Museum, Inv. BM 1843.11-313 [E 48]; 1. Viertel 5. Jh. v. Chr.).

267 Neils – Woodford 1994, 932 Nr. 195 (attisch rf. Schale des Douris: Paris, Musée du Louvre, Inv. G 126; um 480–470 v. Chr.); Buitron-Oliver 1995, 83 Nr. 174 Taf. 97. 116; vgl. das Thema auf einer anderen Schale: Schefold – Jung 1988, 237 f. Abb. 288 (attisch rf. Schale des Panaitios-Malers: Paris, Musée du Louvre, Inv. G 104; nach 500 v. Chr.).

268 Buitron-Oliver 1995, 83 Nr. 175 Taf. 98 (attisch rf. Schale des Douris, aus Vulci: Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung, Inv. 2288; 480–470 v. Chr.).

269 Brommer 1982, Taf. 39 a; Neils – Woodford 1994, 927 Nr. 45 Taf. 628 (attisch rf. Schale des Pistoxenos-Malers, aus Vulci: München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. 2670; um 450 v. Chr.).

270 Dazu s. Brommer 1982, 77 f.; Neils – Woodford 1994, 929 f. Nr. 219–227.

271 Brommer 1982, 77–83 mit Abb.; Schefold – Jung 1988, 238 f. Abb. 290 (attisch rf. Schale des Onesimos [früher des Panaitios-Malers]: Paris, Musée du Louvre, Inv. G 104; nach 500 v. Chr.); 240–242 Abb. 291 (Melisches Relief: Paris, Musée du Louvre, Inv. MNC 746; um 465 v. Chr.); Abb. 292 b (attisch rf. Schale des Briseis-Malers: New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 53.11.4; nach 490 v. Chr.). Zu den Melischen Reliefs mit Theseus und Triton vgl. auch Stilp 2006, 96. 192 f. Kat. 52–54 Taf. 23–24; um 470–460 v. Chr.)

272 Neils – Woodford 1994, 932 Nr. 195 (attisch rf. Schale des Douris: Paris, Musée du Louvre, Inv. G 126; um 480–470 v. Chr.); Nr. 113 Taf. 645 (attisch rf. Schale des Euaion-Malers: Frankfurt, Museum für Vor- und Frühgeschichte, Inv. β 406; 450–440 v. Chr.).

273 Buitron-Oliver 1995, 35–40. 83 Taf. 98 (attisch rf. Schale des Douris: Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung, Inv. 2288; um 480–470 v. Chr.); Neils – Woodford 1994, 932 Nr. 106 Taf. 644.

274 Neils – Woodford 1994, 928 Nr. 49 Taf. 630 (attisch rf. Schale aus Spina: Ferrara, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 24663 [T 699]; um 430 v. Chr.).

gestreckt ist und mit der Hand ein Schwert festhält, kann man durchaus ein gemeinsames Vorbild für dieses Motiv vermuten. Dieser Typus ist in geringfügigen Abwandlungen, die sich auf die Kleidung des Heros (Fell, Chlamys), die Armhaltung und die Position des Minotauros beziehen, mehrmals zu finden. Eine Amphora in Wien (Taf. 181,2)[275] zeigt Theseus mit Chiton und Pantherfell, das Ungeheuer kniend, einen Arm dem Angreifer entgegengestreckt, den anderen auf einem Stein abgestützt. Der Körper des Minotauros ist dem Betrachter zugewandt, der Blick auf Theseus gerichtet, der ihn am Kopf packt und mit dem Schwert ausholt. Mit einer Keule in der Rechten greift Theseus das Ungeheuer auf dem Innenbild einer Schale in London an[276]. Er setzt den Fuß auf dessen Unterschenkel und packt mit der Linken ein Horn. Einen forschen Tritt auf die Achillessehne des Minotauros setzt Theseus auf einem Londoner Stamnos[277]. Hier sind Kopf und Oberkörper des knienden Ungeheuers frontal gezeigt, die Beine im Profil nach rechts. Theseus wiederum, im bekannten Typus in Schrittstellung, hält in der gesenkten Rechten das Schwert, mit der Linken packt er den Minotauros am Maul.

Ein frühes Beispiel für den Typus der Platte I 511 ist auf einem Schildband in Olympia[278] zu finden, auf dem Theseus noch statisch in Schrittstellung verharrt. Auch der Minotauros ist bis auf seine Ausrichtung nach links gut vergleichbar. Der Bildhauer hat hier ein Motiv ausgewählt, das keinen Zweifel an der Überlegenheit des Helden im Kampf gegen das Ungeheuer zeigt. Anders wurde dieses Thema auf den Süd-Metopen des Hephaisteions umgesetzt[279]: In dem Zwei-Figuren-Relief attackiert der Minotauros den attischen Heros, indem er mit dem rechten Bein auf dessen Oberschenkel steigt und versucht, diesen von sich zu stoßen. Mit dem Kopf drückt er gegen die linke Achsel und die Haltung der Arme lässt darauf schließen, dass er Theseus zu Fall bringen möchte. Der jugendliche Heros ist auf diesem Bild fast aufrecht in Schrittstellung gezeigt und wehrt den Angriff vorerst ab. Auf der Metope 7 des Athener Schatzhauses in Delphi[280] packt Theseus das Ungeheuer mit dem linken Arm, der rechte holt offenbar zum Schlag aus, denn der Oberkörper der Figur ist zum Betrachter herausgedreht. Der Minotauros hingegen ist frontal gezeigt, mit den (nicht mehr erhaltenen) Armen versuchte er vermutlich, sich aus der Umklammerung zu lösen. Ein Kelchkrater[281] aus der 2. Hälfte des 4. Jhs. v. Chr. nimmt das Motiv der Platte I 511 auf: Theseus holt mit einer Keule in der rechten Hand über dem Kopf zum Schlag aus, die Linke packt den Minotauros am Horn. Dieser wiederum hebt den linken Arm angewinkelt hoch und streckt den rechten zur Seite, nach rechts kniend und mit dem Oberkörper zum Betrachter gewandt.

Die meisten Darstellungen mit diesem Thema zeigen Theseus und Minotauros im Zweikampf, manchmal wohnt Athene dem Geschehen bei oder Mädchen und Knaben. Hier sind zwei Jugendliche zu sehen, die vor dem Geschehen fortlaufen. Voran ein Mädchen mit wallendem Peplos, gefolgt von einem Jüngling, der nackt ist und im Lauf mit beiden Händen seinen Umhang festhält. Ähnlich, jedoch in ganz anderem Zusammenhang und in vermutlich tänzerischem Schritt, bewegen sich eine junge Frau und ein Jüngling auf der Platte I 541 (Taf. 128,2) nach rechts[282]. Die Schrittfolge ist gleich, beide wenden sich um.

Einige Darstellungen zeigen Mädchen und Knaben als Beobachter des Kampfes zwischen Theseus und Minotauros, teils in ruhiger Haltung, teils aufgeregt gestikulierend[283]. Fliehende bzw. davonlaufende Personen sind in diesem Zusammenhang kaum dargestellt[284]. Auf Vasenbildern mit anderer Thematik lassen sich allerdings einige Vergleiche für die zwei Figuren finden. Der vor Menelaos fliehenden Helena liegt ein Typus zu Grunde, der nur in kleineren Details variiert: Fast immer wendet sie sich im Lauf zurück, hebt die Arme zur Seite und hält mit einer Hand den Schleier fest[285]. Auf einer Schale in St. Petersburg[286] flieht eine weibliche Figur (vielleicht Kassandra) mit ausgestreckten Armen nach rechts und blickt auf den Verfolger Neoptolemos zurück, der bereits zum Hieb auf Priamos ausholt.

275 Neils – Woodford 1994, 941 Nr. 238 Taf. 661 (attisch rf. Amphora: Wien, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung, Inv. IV 634; um 480–470 v. Chr.).

276 Neils – Woodford 1994, 941 Nr. 241 Taf. 661 (attisch rf. Schale des Meleager-Malers: London, British Museum, Inv. 1917.7-26.3; 400–380 v. Chr.).

277 Brommer 1982, 37 Taf. 31 a (attisch rf. Stamnos: London, British Museum, Inv. E 441; 490–480 v. Chr.); Neils 1987, 156 Nr. 22 Abb. 32.

278 Brommer 1982, 40 f. Abb. 5 d; Kunze 1950, 131 f. Taf. 18, 8 e (Schildband aus dem Stadion in Olympia; 2. Viertel 6. Jh. v. Chr.).

279 Neils – Woodford 1994, 928 Nr. 55; 941 Nr. 245 Taf. 636 (rechts unten); Morgan 1962, 210–219 Taf. 75 b.

280 Brommer 1982, 56 Taf. 4 a; Hoffelner 1988, 84–86 Abb. 7.

281 Woodford 1992, 574–581. 576 Nr. 24 Taf. 319 (attisch rf. Kelchkrater: Athen, Nationalmuseum, Inv. 12541; 340–330 v. Chr.).

282 Vgl. Praschniker 1933a, 28.

283 Daszewski 1996, 1050–1061, bes. 1054 Nr. 25 (chalkidisch sf. Hydria aus Caere: Paris, Musée du Louvre, Inv. F 18; Mitte 6. Jh. v. Chr.); Nr. 28 (sf. Becher aus Vulci: München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. 2243 [J 333]; um 540 v. Chr.); Nr. 33 (attisch rf. Pelike aus Tarquinia: Tarquinia, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 705; 470–465 v. Chr.).

284 Brommer 1982, 57 bemerkte bereits die „Besonderheit dieser Szene“ mit den weglaufenden Jünglingen, außerdem vermutet er eine freiplastische Gruppe als Vorbild.

285 Vgl. Recke 2002, 31–41 Taf. 22 a. c–e; 23 a–e.

286 Recke 2002, Taf. 33 c (attisch rf. Schale des Telephos-Malers, aus Orvieto: St. Petersburg, Inv. 658; 460–440 v. Chr.).

I 584 (Taf. 152, 2)

Die Figur dieser Platte ist nur bis zu den Oberschenkeln erhalten. Ihre Schrittstellung nach rechts lässt eine Darstellung wie die Bestrafung des Prokrustes oder etwa die des Kerkyon vermuten[287]. Da aber das Relief rechts abgesplittert ist, bleibt die Deutung der Szene im spekulativen Bereich und könnte auch zur Perseis gehört haben.

Auf den Platten mit den Episoden aus dem Theseus-Zyklus sind wiederum bekannte und unverwechselbare Motive dargestellt, die sich besonders häufig in der Bauplastik und auf Vasenbildern des 5. Jhs. v. Chr. finden. Auf der Ostwand hatte der entwerfende Künstler die Möglichkeit, die Szenen über zwei Steinschichten zu verteilen, was hinsichtlich des Themas bislang ohne Vergleich ist, auf den Friesen des Heroons jedoch mehrfach vorkommt (Westseite: Stadtbelagerung; Nordseite: Raub der Leukippiden).

IV.2.14. PERSEUS, EIN GRIECHISCHER HEROS ZWISCHEN HELLENEN UND PERSERN, I 580 (TAF. 154, 1; 200, 3)

OSTWAND

Die am rechten Rand von einem Baumstamm begrenzte Platte ist die einzig erhaltene des Perseus-Zyklus und zeigt den Moment nach der Enthauptung der Medusa[288]. Mit dem rechten zur Seite gestreckten Arm greift Perseus auf eine massige Reliefläche, die wie ein Felsen aussieht und sich nach unten verbreitert. Möglich, dass es sich dabei um den Torso der Gorgone handelt, der durch Malerei gegliedert und dadurch für den Betrachter ursprünglich leicht erkennbar war. Links unten sind die Vorderbeine und der vordere Teil des Körpers eines Pferdes zu sehen, bei dem es sich nur um Pegasos handeln kann, das massige Gebilde dann wiederum als zur Gorgone gehörig interpretiert werden müsste. Von den Schultern des Pegasos stehen Flügel ab, die im Relief als sich verjüngende Wülste zu erkennen sind[289]. Keine weiteren Figuren lassen sich mit Sicherheit ausmachen, der vermeintliche Reliefrest oberhalb des Pegasos könnte zu einer Figur, vielleicht Chrysaor, gehört haben.
Wiederum handelt es sich bei diesem Entwurf um kein gängiges Motiv, denn Perseus hält zwar das Haupt, hat aber eine Hand noch auf dem vermeintlichen Rumpf der Gorgo, von der er sich eigentlich wegbewegen müsste[290]. Andere Denkmäler zeigen Perseus stehend mit dem Haupt der Medusa oder davonlaufend, manchmal verfolgt von einer Gorgo, oder zu Pferd wegsprengend[291]. Wie erwähnt, handelt es sich hier um die einzige erhaltene Platte der Heroonfriese mit der Darstellung eines Perseus-Abenteuers. Da nach den Berechnungen von F. Eichler noch etwa sieben Meter vom Beginn der Theseus-Taten bis zur rechten Ecke verbleiben, wäre mit weiteren Szenen aus dem Perseus-Zyklus zu rechnen[292], was angesichts der ungleichen Gewichtung der dargestellten Helden als ziemlich gesichert anzunehmen ist, zumal Perseus eine größere Affinität zu Lykien hat[293].

287 Vgl. dazu die angeführten Denkmäler bei Neils – Woodford 1994, 932–940 mit Abb.; Eichler 1950, 72 vermutet, dass dieses Fragment zu einem Abenteuer des Theseus gehörte.

288 Schefold – Jung 1988, 97–114; Jones Roccos 1994, 332–348.

289 Vgl. dazu Eichler 1947, 67–69. Zu dem Motiv im griechischen Westen vgl. Marconi 2007, 142–150. C. Marconi weist auf die Verbreitung der Darstellungen der Medusa mit Pegasos auf archaischen Denkmälern in Griechenland (ebenda, 11–28) und Sizilien hin (ebenda, 149 f.)

290 Eichler 1947, 68: Ausgehend von der Deutung des „felsenähnlichen Gebildes als Rumpf der Medusa, würde Perseus bereits in die Zielrichtung blicken, zu der er sich umgehend zu wenden aufmacht".

291 Schefold – Jung 1988, 100–107 mit Abb.; Jones Roccos 1994, 332–348. 338–342 Nr. 87–171.

292 Eichler 1947, 69.

293 Vgl. die Giebelakrotere auf dem Heroon des Perikle in Limyra: Borchhardt 1976a; Borchhardt – Pekridou – Gorecki 2012, 116 f. 220–222 Taf. 6. 7.

IV.2.15. BANKETT MIT TANZ UND MUSIK ALS REFLEXION AUF DAS GESELLSCHAFTLICHE LEBEN DES VERSTORBENEN, I 492–I 504, I 508, I 509, I 581, I 582, (TAF. 155, 1–162, 4; 204, 2–206, 2)

Ostwand, rechts; Südwand, innen, links vom Tor; obere und untere Friesreihe[1]

An der inneren Südseite, links, also östlich vom Tor und von den drei Einzelplatten I 505–I 507, sind über zwei Friesreihen die Platten mit der Darstellung des Banketts verteilt; von der Ostwand sind insgesamt drei Platten erhalten. Vermutlich hat sich der Fries auch an der Ostwand doppelreihig fortgesetzt, aufgrund der schlechten Erhaltung dieser Seite lässt sich die Ausdehnung aber nicht mehr mit Sicherheit feststellen.
Jede Platte im oberen Register zeigt zwei auf einer Kline lagernde Männer (I 495/I496; I 497). Insgesamt sind acht Paare erhalten[2]. Auf der unteren Friesreihe sind paarweise Tänzer und Tänzerinnen sowie musizierende Mädchen angeordnet. Nur auf den zwei ganz rechten Platten der unteren Reihe sind Diener und ein Tisch mit Gefäßen zu sehen. Auf den insgesamt drei Platten der Ostseite finden sich zwei weitere Gelagerte und links davon zwei Diener, die sich vielleicht an einem Ofen oder einer Feuerstelle zu schaffen machen, sowie zwei musizierende Mädchen vor und hinter einem Tischchen.

Die Teilnehmer am Bankett, I 492–I 497, I 508, I 509 (Taf. 155, 1–156, 2; 157, 1; 158, 2; 161, 1–4; 162, 1. 2. 4)

Die insgesamt sechzehn paarweise Lagernden variieren in ihrer Haltung und Gestik, wodurch ein sehr bewegtes und abwechslungsreiches Bild ohne Motivwiederholung entsteht. Die jeweils rechts Lagernden sind immer frontal gezeigt, mit Ausnahme von Fig. 2 auf I 508 (Taf. 161, 4), der den Kopf zum Vordermann wendet. Von den links Lagernden sind zwei frontal gezeigt (I 493; I 494), vier nach rechts (I 492; I 495; I 509; I 508) und zwei nach links gewandt (I 496; I 497). Die durch das Ausstrecken des Armes hervorgehobenen Männer auf I 496 und I 497 sind bis auf die Haltung des linken Armes identisch. Berührungsmomente kommen dreimal vor: ein Berühren der Schulter (I 496, Taf. 162, 1) bzw. des Rückens (I 508, Taf. 161, 4) des Vordermannes durch den jeweils rechts Gelagerten sowie ein Fassen des Handgelenks des Hintermannes durch den links Gelagerten (I 509, Taf. 158, 1). Auf Grabreliefs klassischer Zeit kommt dieses Motiv seltener vor, wohingegen eine ähnlich vertraute Geste auf mehreren Grabreliefs hellenistischer Zeit mit vergleichbarem Kontext dargestellt ist: Zwei Männer lagern auf einer Kline, der hintere stützt seine Hand auf der Schulter seines Nachbarn ab[3]. Vergleichbar ist auch ein weiteres Fragment eines hellenistischen Grabreliefs in Leiden, auf dem der hintere Lagernde dem Nachbarn die Hand auf die Schulter legt[4]. Den Symposiasten ähnlich ist ferner das Motiv auf einem Grabrelief in London, auf dem der rechts Lagernde dem sich ihm zuwendenden Bankettteilnehmer wieder die Hand auf die Schulter legt[5]. Eine Reaktion auf das Berühren an der Schulter findet sich hingegen selten, wie etwa auf einem Grabrelief in Istanbul, auf dem der Gelagerte der am Fußende des Bettes sitzenden Frau die Hand auf die Schulter legt, die wiederum diese Geste zu erwidern scheint, indem sie mit ihrer Linken zur Schulter und zum Schleier greift[6]. Es gibt zahlreiche weitere Beispiele für dieses Berührungsmotiv: Auf einem Relief von der römischen Agora in Athen[7] gießt der jüngere, links Lagernde von einem Rhyton Wein in seine Schale, der bärtige Ältere dahinter fasst diesem mit der Hand ans Haar. Ein Grabrelief in London[8] zeigt wiederum zwei Männer auf einer Kline, von denen der linke Jüngere sich dem bärtigen Älteren zuwendet, der ihm seine Rechte auf die Schulter legt. Einige dieser Figuren tragen eine Binde im Haar[9].
Die zwei jeweils rechts auf der Kline Lagernden der Platten I 492 und I 497 (Taf. 156, 2; 157, 1) sind in ihrem Bewegungsablauf nahezu identisch, denn sie führen beide mit der Rechten die Schale zum Mund, der linke Arm ruht auf dem Kissen, wobei die

1 Benndorf – Niemann 1889, 175–180 Taf. 18, 8; 19, 17. 18; 20; 21; Praschniker 1933a, 29 f. Abb. 19; Eichler 1950, 36–38. 70–74 Taf. 34/35; 36; Zahle 1979, 338 f. Kat. 41; Dentzer 1982, 408–411 Kat. R 44 Taf. 44, 254. 256; Taf. 45, 257–48, 271; Bruns-Özgan 1987, 238–254; Oberleitner 1994, 50–52 Abb. 105. 106. 108–113; ThesCRA II (2004) 247–250 s. v. Banquet Gr. III. Le banquet dans le contexte funéraire; Nr. Gr. 253 Taf. 52 (P. Schmitt-Fantel – F. Lissarague); Tofi 2006, 838. Zum Gelage allgemein s. auch Fehr 1971; Fabricius 1999. Nach der Einteilung von Fehr, ebenda 6, gehört der Gelagefries des Heroons zum Typus M(3). Zum östlichen Liegeschema mit ausgestreckten Beinen und zum westlichen Liegeschema mit rechtem aufgestelltem Bein s. ebenda 120–123. 123–127.

2 Ein Plattenfragment, das 1987 außerhalb des Temenosbereichs nahe der Südostecke gesehen wurde (Taf. 162, 4), ist heute nicht mehr auffindbar: Marksteiner 2002, 167 Kat. Nr. 31 mit Anm. 571 Abb. 177 Taf. 180. Dieses Fragment zeugt von weiteren Platten mit Bankettszenen an der Ostseite im gleichen Schema.

3 Beide sind zum Betrachter gewandt und halten in der Linken eine Trinkschale: Dentzer 1982, 622 Kat. R 477 Taf. 113, 698 (Leiden, Rijksmuseum van Oudheden, Inv. 1967/9.1).

4 Dentzer 1982, 622 Kat. R 476 Taf. 113, 697 (Leiden, Rijksmuseum van Oudheden, Inv. Pb 73; 1. Hälfte 2. Jh. v. Chr.); Pfuhl – Möbius 1977, 491 Nr. 2042 Taf. 296.

5 Dentzer 1982, 623 Kat. R 486 Taf. 114, 707 (London, British Museum, Inv. 720).

6 Pfuhl 1935, 36–39 Abb. 21 (Istanbul, Archäologische Museen).

7 Thönges-Stringaris 1965, 21. 88 Kat. 138 Beil. 16, 1 (um 380 v. Chr.).

8 Thönges-Stringaris 1965, 87 Beil. 17, 2 (aus Tarent: London, British Museum, Inv. 712; um 410 v. Chr.).

9 Die Liste der vergleichbaren Motive lässt sich fortsetzen, vgl. z. B. Pfuhl – Möbius 1977, 457–460 Nr. 1905 (Grabrelief aus Kyzikos, Berlin, Deutsches Archäologisches Institut; 1. Jh. v. Chr.); Nr. 1908 (Grabrelief aus Teos, ehem. Smyrna, Evangelische Schule; 2. Jh. v. Chr.); Nr. 1911 (Grabrelief in Treviso, Musei Civici Santa Caterina; 1. Hälfte 3. Jh. v. Chr.); Nr. 1912 (Istanbul, Archäologische Museen; 1. Hälfte 3. Jh. v. Chr.) Taf. 274–275; s. auch Pfuhl 1935, 9–48, bes. 13 f. mit Abb. 2 (Grabrelief aus Teos, ehemals Smyrna; um 2. Jh. v. Chr.); 35 f. Abb. 20 (Grabrelief aus Kyme: Kyme; um 250 v. Chr.). Vgl. diese bei Thönges-Stringaris 1965, 75 Kat. 48 (Kyme); 41–45. 88 Kat. 140 Beil. 28, 2 (ehem. Smyrna). Des Weiteren entspricht diesem Typus ein Relieffragment aus Samos, das drei Lagernde auf einer Kline zeigt, wobei jener in der Mitte dem Vordermann die Rechte auf die Schulter legt, den Kopf aber zum Hintermann wendet, der eine große Schale hochhebt: Thönges-Stringaris 1965, 45 f. 89 Kat. 145 Beil. 26, 2 (aus dem Heraion: Samos, Museum, Inv. 186; um 250 v. Chr.).

Handfläche nach oben geöffnet ist. Die linke Fig. 1 der Platte I 492, die kein Gefäß hält und entspannt daliegt, wendet sich zum Gefährten um. Vergleichbar ist sie mit den Gelagerten auf zwei Reliefs in Venedig und Florenz[10], wobei der Mann auf ersterem noch einen Kantharos in der linken Hand hält, jener auf dem anderen sich nur auf das Kissen stützt (allerdings ist die Hand dieses Armes abgebrochen). Ein Relief in Athen zeigt den Mann auf der Kline in gleicher Haltung, nur der Kopf ist zum Betrachter oder etwas nach links zur Frau gewandt[11]. Auf zahlreichen Terrakottafigürchen des ausgehenden 6. Jhs. v. Chr., beispielsweise aus dem Kabirion oder aus Korinth, lagern die Männer in einer solchen Pose, wobei der rechte Arm auf dem aufgestellten Bein ruht[12]. Dieses Motiv ist auch auf dem Totenmahlrelief aus Paros dargestellt und lässt auf entsprechende Vorbilder schließen[13].

Die linken Klinennachbarn auf den anderen Platten zeigen unterschiedliche Posen. Während jener auf I 492 sich zum Trinkenden umdreht, wenden sich die auf I 496 und I 497 mit ausgestecktem Arm den herantretenden Mundschenken zu.

Von den vier sich dem Gefährten rechts auf der Kline zuwendenden Symposiasten scheinen jene auf I 493 (Taf. 156, 1) und wohl auch auf I 508 (Taf. 161, 4) den Polster zurechtzurücken, der auf I 495 (Taf. 155, 3) führt die Schale in der rechten Hand zum Mund, jener auf I 509 (Taf. 158, 1) ergreift das Handgelenk des Nachbarn. Das Grundmotiv des sich Umwendens ist gleich, variiert allerdings in der Haltung. Ähnlich verhält es sich mit den jeweils rechten Teilnehmern auf den Platten I 493 (Taf. 156, 1) und I 494 (Taf. 155, 1), die beide dem Betrachter zugewandt sind und sich mit dem linken Arm am Kissen abstützen: Ersterer hebt das Rhyton und ist im Begriff, Wein in die Schale in seiner linken Hand zu gießen, letzterer fasst sich mit der rechten Hand an den Kopf. Diese Geste muss nicht zwingend mit Trauer verbunden sein, da auch Denkmäler existieren, bei denen das Fassen mit der Hand an den Kopf sicherlich nicht mit Trauer zu vereinbaren ist. Etwa auf einem Krater in Neapel sind zwei Klinen aneinandergestellt, der links Lagernde stützt sich auf dem Kissen ab und greift mit der Rechten ins Haar, den Kopf geringfügig nach hinten geneigt[14]. An seinem Bett steht eine Auletin, deren Klängen der Symposiast offenbar hingebungsvoll lauscht. Ausgestreckte und erhobene Arme deuten auch in der Vasenmalerei dem Mundschenk an, nachzugießen, oder sie verstehen sich als Aufforderung an eine Person, wie beispielsweise an die nackte Frau auf einer Oinochoe in London[15], näherzukommen.

Auf einem Grabrelief vom Kerameikos sitzen einander zugewandt zwei Männer an einem Tischchen. Sie sind vermutlich in intimer Geste verbunden oder sie (bzw. der rechte Mann) halten dem vorbeigleitenden Kahn des Charon den Obolos entgegen[16]. Da die Unterarme fehlen, lässt sich die genaue Haltung der Arme und Hände nicht mehr mit Sicherheit rekonstruieren. Auffallend an diesem Relief ist nicht nur die Anwesenheit des Charon, sondern auch die Darstellung der alternden Körper der beiden Männer mit abgeschlaffter Brustmuskulatur und schwammigem Bauch. Eine andere Form der Verbundenheit zeigt ein Relief in der Nationalgalerie von Oslo, auf dem die beiden auf einer Kline Lagernden gemeinsam eine Schale halten[17], wobei sich der Vordermann seinem Nachbarn zuwendet. Diese Geste vollführt auch der bärtige ältere Mann auf einem Relief in Palermo, auf einem Relief in Kassel sind zwei bärtige Männer auf diese Weise dargestellt[18].

Verglichen mit dem variantenreich gestalteten Bankettfries des Nereidenmonuments wirken die Figuren auf dem Heroonfries zum Teil etwas hölzern, besonders durch die steife Haltung der Oberkörper, die durchwegs dem Betrachter zugewandt sind, und die streng frontale Ausrichtung der auf der rechten Betthälfte Lagernden. Es fehlen die Körperdrehungen und geschmeidigen Bewegungen, welche die Symposiasten auf den aneinandergereihten Klinen der Platte BM 899 (Taf. 176, 5) in willkommener Weise auflockern, indem etwa die Wendung eines Lagernden zum Hintermann durch Drehung

10 Thönges-Stringaris 1965, 91 Kat. 152 Beil. 22, 1 (Venedig, Museo Archeologico, Inv. 294; um 400 v. Chr.); 76 Kat. 51 Beil. 22, 2 (Florenz, Antinori).

11 Thönges-Stringaris 1965, 80 Kat. 78 Beil. 11, 2 (Athen, Nationalmuseum, Inv. 1503; spätes 4. Jh. v. Chr.).

12 Thönges-Stringaris 1965, 8 mit Anm. 8 Beil. 1, 2–4 (Athen, Nationalmuseum, Inv. 10369. 10373. 10371).

13 Thönges-Stringaris 1965, 4. 73 Kat. 33 Beil. 3. 4 (Paros, Museum; um 500 v. Chr.).

14 Dentzer 1982, 131. 136–141 Taf. 22, 122 (campanisch rf. Glockenkrater des CA-Malers: Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. RC 144; um 350–325 v. Chr.).

15 Dentzer 1982, 130. 136–141 Taf. 22, 119 (lukanisch rf. Oinochoe des Brooklyn-Budapest-Malers: London, British Museum, Inv. F 187; um 380–360 v. Chr.).

16 Thönges-Stringaris 1965, 24 mit Anm. 87. 93 Kat. 163 Beil. 24, 4 (um 350 v. Chr.).

17 Thönges-Stringaris 1965, 21. 89 Kat. 143 Beil. 16, 2 (um 350 v. Chr.).

18 Thönges-Stringaris 1965, 21 f. 89 Kat. 139 (Palermo, Museum; um 330 v. Chr.); Kat. 142 (aus Attika: Kassel, Museum Schloss Wilhelmshöhe, Inv. 77; um 350 v. Chr.).

und Anziehen der Beine erfolgt. Nur die Figuren auf I 508 wenden sich einander zu und kommen somit der Bewegtheit der Symposiasten auf dem Nereidenmonument noch am nächsten. Weniger bewegt sind bei letzterem die ersten vier lagernden Figuren auf der Platte BM 898 (Taf. 176, 6), die sich am ehesten mit den Symposiasten der Heroonfriese vergleichen lassen[19]. Typologisch hingegen unterscheiden sich diese Figuren von jenen des Heroon-Gelagefrieses nur geringfügig. Die Unterschiede betreffen vor allem die Haltung der Arme – allein die sich aus einem Rhyton eingießende Figur auf der mittleren Kline von BM 898 entspricht dem Typus von I 493, Fig. 2.

Ganz ähnlich wie auf den Platten I 496 und I 497 (Taf. 156, 2; 157, 1), wo die links Gelagerten dem Mundschenk den rechten Arm entgegenstrecken, verhält sich der Bärtige auf einem Relief in Istanbul: Er hebt etwas den Arm und blickt erwartungsvoll auf den Teller, den ihm ein heraneilender Mundschenk darreicht[20]. Die Figur ist allerdings nicht gut proportioniert, die Beine sind zu lang und die rechte vorgestreckte Hand ist unförmig ausgeführt; auch die Bewegung des Mundschenken wirkt linkisch. Eine Vielfalt von Posen zeigen die einer Auletin lauschenden Symposiasten auf einem Krater in München[21]. Der linke wendet sich dem Betrachter zu und führt seine Schale zum Mund, der mittlere dreht sich zum Hintermann um und scheint die Hand ans Ohr zu halten, der rechte hebt wohlwollend und zustimmend den Arm, vermutlich winkt er nicht einem Mundschenk zu, sondern seine Geste gilt der Musikerin. Der lagernde Perser auf dem Wandgemälde des Grabes in Karaburun hält in der aufgestützten linken Hand eine Phiale, die rechte streckt er den Dienern entgegen, die sich der Kline nähern[22]. Die Haltung ist ähnlich wie jene der Fig. 1 von I 496 und ebenso jene auf einer Elfenbeinplättchen aus Demetrias, auf der ein gelagerter Perser seine Rechte der Frau entgegenstreckt, die ihm einen Gegenstand übergibt[23]. Man könnte also – ähnlich wie bei dem „Perser" auf der Kline des Grabes in Karaburun – vermuten, dass die vergleichbare Ikonographie des Symposiasten I 496, Fig. 1 auf eine persisch-orientalische Tradition reflektiert, die den Diademträger hervorhebt, der sich in griechischem Gewand und persischer Manier beiden Kulturkreisen affin zeigt.

Das Bankett des Heroons lässt keinen Totenmahlcharakter erkennen, die Unterhaltung mit Musik und Tanz im unteren Register zeugt vielmehr von einem Festbankett, an dem keine Frauen und Kinder als Symposiasten beteiligt sind. Das Gelage wirft einen Blick auf die tragende Funktion des Verstorbenen, der seinen Hofstaat versammelt oder andere Stadtherren, Dynasten oder Personen höheren Ranges zum Festmahl geladen hat. Die Teilnehmer sind als Männer reiferen Alters charakterisiert, alle sind von gesetzter Statur und tragen einen Vollbart, nur ein Teilnehmer ist – soweit das aufgrund der Oberflächenverwitterung festzustellen ist – bartlos (I 497, Fig. 2, Taf. 162, 2). Sie sind mit Trinken beschäftigt, lassen sich von Mundschenken bedienen und nachgießen, sind in ein Gespräch vertieft oder beobachten Tanz und Musik. Dem Typus des links Lagernden von I 497 ist die Figur auf einem Relieffragment in Athen so ähnlich, dass ein gemeinsames Vorbild für dieses Motiv angenommen werden kann[24]: Ein jugendlich bartloser Mann lagert nach links, den linken Arm auf einen Polster gestützt, den rechten mit einer Schale in der Hand vorgestreckt. Sein Oberkörper ist zum Betrachter gewandt wie bei Fig. 2 (I 497), der Kopf ist im Profil zu sehen und auf die Figur gerichtet, die nicht erhalten ist, aber vermutlich von links an die Kline herantrat und Wein in die Schale eingoss.

Unter allen Symposiasten ist nur einer (I 496, Fig. 1, Taf. 156, 2; 162, 1) durch eine Binde bzw. ein Diadem im Haar deutlich hervorgehoben, zwei weitere (I 495, Fig. 1 und I 508, Fig. 2; Taf. 155, 3; 161, 4) könnten ebenfalls eine solche Binde getragen haben, jedoch lässt sich dies wegen der starken Oberflächenverwitterung des Steins nicht mehr mit Sicherheit feststellen. Die bärtige Fig. 1, I 496 hat ein Diadem, das auch der thronende Stadtherr auf der Platte I 462 (Taf. 92, 1; 93, 1) der Stadtbelagerung der Westseite trägt.

19 Childs – Demargne 1989, 202–204 Taf. 130, 1–3.

20 Thönges-Stringaris 1965, 71 Kat. 14 Beil. 19, 2 (Istanbul, Archäologische Museen, Inv. 2223); Pfuhl 1935, 44 Abb. 25.

21 Bundrick 2005, 113–115 Abb. 69 (attisch rf. Kelchkrater des Euphronios: München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. 8935; um 510–500 v. Chr.).

22 Boardman 2003, 238 Abb. 5, 84; s. G. Miller, in: Summerer – von Kienlin 2010, 322–329 Abb. 4.

23 Boardman 2003, 234 Abb. 5, 83 b.

24 Mitropoulou 1973, 245 f. Abb. 2 (Athen, Monasteraki, Depot; um 500–490 v. Chr.).

Vielleicht handelt es sich um den Gastgeber. Er lagert aber nicht allein auf einer Kline, sondern hat wie die anderen Symposiasten einen Gefährten, der ihm die Hand auf die Schulter legt. Auf dem Cellafries des Nereidenmonuments ist der Dynast oder Souverän (BM 903, Taf. 176, 6) nicht nur durch seinen langen, bis zur Brust reichenden Bart hervorgehoben, sondern er lagert allein auf einer Kline und wird von mehreren beflissenen Dienern betreut[25]. Außerdem steht am Kopfende der Kline ein Würdenträger seines Hofes, mit dem er in ein Gespräch vertieft ist. Eine andere Platte (BM 902) zeigt eine weitere allein lagernde Figur, die als enges Familienmitglied gedeutet wird, etwa als potentieller Nachfolger des Dynasten[26]. Sollten beim Heroon-Gelage tatsächlich mehrere Diademträger dargestellt gewesen sein, so könnte es sich um ein repräsentatives Bankett mit Herrschern anderer Stadtgebiete handeln. Allerdings wäre dann der Grabinhaber als Gastgeber sicherlich noch anderweitig kenntlich gemacht worden.

Bereits J. Zahle erkannte die Ähnlichkeit der Darstellung auf einem Relieffragment eines Grabes in Bayındır Limanı und auf dem Gelagefries in Trysa[27]. Auf einer relativ niedrigen Kline lagern zwei Männer hintereinander, wobei die Beine der linken Figur nicht in voller Länge zu sehen sind und vermutlich von der am linken Rand des Bildfeldes stehenden Auletin verdeckt sind. Der Typus und die Anordnung der Lagernden lassen sich gut mit den Symposiasten auf dem Heroonfries vergleichen, ebenso die Bewegtheit. Der links Lagernde stützt sich mit dem linken Arm auf dem Kissen ab, den rechten Arm hebt er hoch und hält entweder ein Rhyton wie I 493, Fig. 2 (Taf. 156, 1) – allerdings fehlt ihm eine Trinkschale, die er dann in der Linken halten müsste – oder aber er gestikuliert. Er könnte jedoch auch eine Trinkschale in der erhobenen Rechten gehalten haben wie der Lagernde auf dem Firstbalkenrelief des Merehi-Sarkophags (Taf. 174, 4)[28] oder jener auf dem Architrav des Grabmals in Hoiran (Taf. 174, 2)[29]. J. M. Dentzer vermutet in der rechten Hand dieses Symposiasten I 493, Fig. 2 ein Rhyton, betont jedoch das Fehlen einer Trinkschale jeweils in der Linken[30]. Ein Relieffragment des 4. Jhs. v. Chr. in Bukarest zeigt einen lagernden Mann, der sich mit dem linken Arm auf den Polster stützt, den rechten Arm leicht angewinkelt hat und vermutlich ein Gefäß hielt (der Unterarm und die Hand sind abgesplittert)[31]. Ein anderes Fragment in Oxford zeigt einen Gelagerten mit frontalem Oberkörper, der bis zur Hüfte erhalten ist, den Kopf nach links gewandt. Der schalenhaltende linke Arm liegt auf dem Polster auf und ist verkürzt dargestellt, da er nach vorne zum Betrachter zeigt, sodass nur der Oberarm, die Schale und die Finger auf der Schale zu sehen sind, der rechte Arm ist etwas angewinkelt nach oben gehalten[32]. Die Hand ist nicht mehr vorhanden, vermutlich hielt der Lagernde ein Rhyton. Er trägt außerdem eine Binde im Haar.

Unter all den Symposiasten des Heroons lassen sich also zwei Figuren herausfiltern, die sich von den anderen Teilnehmern unterscheiden. Zum einen der linke Bartträger auf I 496 (Taf. 162, 1), der wie erwähnt eine Binde bzw. ein Diadem im Haar trägt. Seine Haltung ist würdevoll, er streckt den Arm vor, um aus den Händen des heraneilenden Dieners einen Kantharos entgegenzunehmen. Dieses Gefäß ist auf den Gelage-Platten singulär und herausragend, denn die anderen Männer halten kleine flache Schalen bzw. Phialen oder ein Rhyton (I 493, Taf. 156, 1)[33]. Außerdem ist er nicht wie die meisten anderen Symposiasten in ein Gespräch mit dem Klinennachbarn vertieft oder diesem zugewandt, sondern wendet sich nach vor und strahlt eine souveräne Ruhe aus. Die zweite sich von den anderen Symposiasten unterscheidende Figur ist der links Lagernde der anschließenden Platte I 497 (Taf. 157, 1), die in ähnlicher Haltung gezeigt ist und eine Schale aus der Hand des am Ende der Kline stehenden Dieners übernimmt. Er ist als Einziger auf dem Fries jugendlich dargestellt und könnte der Nachfolger des Verstorbenen sein, der in I 496, Fig. 2 vermutet wird (s. u. Kap. V.2.).

Die Szene ist ähnlich jener auf dem Firstbalken des Merehi-Sarkophags (Taf. 174, 4), wobei der Lagernde dort bereits ein Gefäß in der Rechten hält. Er hat schulterlan-

25 Childs – Demargne 1989, 202–209. 283–287 Taf. 130–134.
26 Childs – Demargne 1987, 284 f.
27 Zahle 1979, 292–294, Abb. 25. 27; s. auch Dentzer 1982, 420 Abb. 304.
28 Demargne – Laroche 1974, 93 f. Taf. 52, 1. 4; Dentzer 1982, 413 f. 573 Kat. 49 Taf. 31, 288.
29 Dentzer 1982, 407. 571 Kat. R 35 Taf. 38, 228; Borchhardt u. a. 1984, 103. 115–126 Abb. 18.
30 Dentzer 1982, 414. Zum Kontext des Rhytons als Attribut des Heros, ebenda 482 (Athen. 11, 461 b). Vgl. auch Ebbinghaus 2000, 99–109, bes. 105–107; Murray 1990b.
31 Dentzer 1982, 371. 576 Kat. R 75 Taf. 61, 339.
32 Dentzer 1982, 339. 624 Kat. 495 Taf. 116, 715. Zum verkürzten Arm und stilistischen Vergleichen s. Mitropoulou 1973, 343–346 Abb. 1 (Oxford, Ashmolean Museum; Anfang 5. Jh. v. Chr.).
33 Richter – Milne 1935, 28–30 Abb. 178–181. Zum Rhyton vgl. unten Kap. V.1.

ges gelocktes Haar, trägt kein Diadem und ist isoliert, d. h. nicht im Rahmen eines höfischen Banketts gezeigt. Auf dem Nereidenmonument wendet sich der allein und an prominenter Stelle auf einer Kline Gelagerte, der einen langen, in einzelne Strähnen unterteilten Bart ähnlich dem der persischen Großkönige[34] trägt (BM 903, Taf. 176, 6), einem Höfling zu und ist von drei ihm zu Diensten eilenden Mundschenken umgeben. Es ist durchaus vorstellbar, hier den Gastgeber zu sehen. J. Borchhardt vermutet in dieser Figur Artaxerxes II. und in dem sich beratend vorbeugenden Bärtigen Xêrei, den Dynasten von Xanthos und vermeintlichen Grabinhaber des Nereidenmonuments[35].

Der Diademträger von I 496 weist Ähnlichkeiten mit dem Thronenden auf I 462 (Taf. 92, 1) auf, die in dem Vollbart, dem Diadem und der würdevollen Körperhaltung liegen. Sonst sind jedoch keine anderen Hinweise erkennbar, die auf die Darstellung derselben Person schließen lassen. Eventuelle übereinstimmende Merkmale, die durch Malerei angegeben waren, sind nicht mehr erhalten.

Im Unterschied zu den Teilnehmern am Symposion auf dem Fries des Heroons, die Chiton und Himation tragen, sowie auf ionischen und inselionischen Denkmälern, die wiederum beide Varianten (Himation oder Chiton und Himation) zeigen, sind die Symposiasten auf griechischen Reliefs in der Regel nur mit einem Himation bekleidet, der Oberkörper ist immer nackt[36]. Auf dem Gelagefries des Nereidenmonuments tragen alle Gäste Chiton und Himation, nur ein einziger auf BM 898 (Fig. 6, Taf. 176, 6), der gerade Wein aus einem Rhyton in seine Trinkschale gießt, ist frontal mit nacktem, muskulösem Oberkörper gezeigt, während die Hüften mit einem Himation bedeckt sind. Er könnte damit als griechischer Gast gekennzeichnet sein[37].

Die Diener des Festmahls, I 495, I 497, I 503, I 504, I 582 (Taf. 155, 3; 157, 1; 161, 1–3)

Insgesamt sind vier männliche Personen aus der Dienerschaft um die Festgäste bemüht, zwei davon bringen bzw. überreichen den Symposiasten Gefäße (I 495 und I 497, Taf. 155, 3; 157, 1), die anderen beiden schaffen einen Teller mit Speisen und ein Trinkgefäß heran (I 503 und I 504, Taf. 161, 1. 2). Keiner der Diener steht unbeteiligt oder abwartend, wie dies auf Grabreliefs häufig der Fall ist, vielmehr sind alle in Bewegung und mit Servieren beschäftigt[38]. Der Mundschenk auf I 495 trägt in beiden Händen einen Kantharos, das einzige Gefäß dieser Art auf den Friesen, der für die diademtragende Figur auf I 496 bestimmt ist. Alle anderen Teilnehmer an dem Gastmahl trinken aus flachen Schalen. Der Kantharos hat einen hohen Standfuß, die charakteristischen hohen Henkel sind allerdings nicht erkennbar[39]. Auf einer Oinochoe in Paris lagert ein Zecher mit einem Kantharos in der abgestützten Linken, den rechten Arm hat er über den Kopf gelegt[40].

Der Tisch mit den Lekaniden auf I 503 war vermutlich im Festsaal aufgestellt, denn es sind keine raumtrennenden Elemente vorhanden. Im Verhältnis zu den Lagernden sind die Dienerfiguren von geringerer Körpergröße, füllen jedoch die gesamte Reliefhöhe aus, mit Ausnahme der von rechts heraneilenden knabenhaften Figur auf I 504, die offenbar aus dem Küchenbereich kommt. Die zwei Figuren auf der ursprünglich an der Ostseite des Temenos angebrachten Platte I 582 (Taf. 161, 3), die unmittelbar links von der Kline stehen, die sich auf I 508 (Taf. 161, 4) fortsetzt, gehören sicherlich ebenfalls zur Dienerschaft. Auffallend ist, dass die beiden Figuren nebeneinander stehen und sich auf das Geschehen am linken Rand konzentrieren. Über die Tätigkeit der linken Figur ist sich die Forschung nicht einig: Vorgeschlagen wurde, dass links ein Ofen dargestellt ist und die am Boden hockende, besonders zarte und kleine Figur, die mit beiden Armen hantiert, das Feuer anfacht[41]. Vergleichbare Darstellungen sind in der Vasenmalerei zu finden, das Hantieren an einer Feuerstelle zeigt meist das Anfachen des Feuers, das Braten von Fleischstücken auf Spießen oder das Ausgießen von Flüssigkeit über

34 Borchhardt 1999, 79 mit Anm. 137–140.

35 Vgl. ausführlich Borchhardt 1999, 70 Taf. 17, 4–5 (Artaxerxes II); 73 f. Taf. 19, 8 (Xêrei).

36 Chiton und Himation sind bei allen Symposiasten auf dem Gelagefries zu finden und in jedem Fall ein Hinweis auf ‚orientalischen' Einfluss. Nackte Symposiasten oder nur mit einem Himation bekleidete gehören der griechisch-westlichen Welt an. Ähnliches gilt für die einen Chiton tragenden Diener und Tänzer. Dazu vgl. Dentzer 1982, 146 f.; Fabricius 1999, 31 erkennt zu Recht in den lykischen Denkmälern, die Symposiasten mit nacktem Oberkörper und Himation um die Hüften darstellen, attischen Einfluss.

37 Childs – Demargne 1989, 203 Taf. 130, 2 weist auf die Hervorhebung dieser Figur hin, die vielleicht einen griechischen Gast zeigt, der sich durch die Kleidung von den anderen unterscheidet. Außerdem erhebt dieser Symposiast offenbar ein Rhyton.

38 Vgl. Fabricius 1999, 92–94. 117–119. 174 f. 230–232. 286–289. Die Diener als männlich oder weiblich zu identifizieren, gestaltet sich schwierig und führt zu keinem aussagekräftigen Ergebnis.

39 Zur Form vgl. Richter – Milne 1935, 25 f. Abb. 167.

40 ThesCRA II (2004) 150 Nr. 113 Taf. 23 (Marmorchous, aus Athen: Paris, Musée du Louvre, Inv. MA 3299) s. v. Heroization, Apotheosis. Heroenikonographie (I. Leventi); vgl. zu dieser Oinochoe auch van Hoorn 1951, 23 Anm. 39 Taf. 34.

41 Benndorf – Niemann 1889, 180: In der linken stehenden Figur erkennt O. Benndorf einen Mann, der Fleisch auf einem Spieß brät, in der hockenden Figur einen Knaben, der das Feuer anfacht. Eichler 1950, 72 Taf. 36; Dentzer 1982, 409 f. Zu den Vorbereitungen für das Mahl und den Bratvorgang vgl. auch die Beispiele bei Laxander 2000, 171 178 mit Taf. 20, 3; 21 24, bes. 171 Nr. OS 15 Taf. 22, 1 (attisch rf. Schale des Winchester-Malers: Florenz, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 3930; um 520 510 v. Chr.); 176 Nr. OS72 Taf. 22, 2 (attisch rf. Fragment einer Kylix des Makron: Palermo, Museo Nazionale, Inv. 2094 [1471/ex-V 661a]; um 500 470); s. auch Kunisch 1997, Nr. 444 Taf. 151.

dem Feuer. Die Spieße werden von den splanchnoptes im Stehen oder hockend gehalten. Die Anwesenheit anderer Personen, die diesen Vorgang beobachten, ist nicht ungewöhnlich. Da die Fortsetzung des Reliefs nach links fehlt, wird eine Lesung der Szene erschwert. Am ehesten könnte hier sehr wohl der Vorgang des Anfachens von Feuer oder des Fleischbratens gezeigt sein, allerdings wäre dann der breite fächerförmige Gegenstand in der Hand des linken Dieners erklärungsbedürftig. Für die naheliegende Deutung des Feueranfachens fehlen aber direkt vergleichbare Bilder. Der stabförmige Gegenstand, den die kleine hockende Figur hält, könnte auch ein Spieß sein, hat doch die in der Mitte eingezogene Fläche eine ähnliche Form wie die Bratspieße, die in Olympia gefunden wurden und die eine – allerdings wesentlich kleinere – derartige Fläche aufweisen[42]. Es könnte sich somit um ein Schutzblech handeln. Ein Spieß kann auch durchaus mit beiden Händen gehalten werden, ähnlich wie etwa bei dem bärtigen am Altar knienden Opferdiener, den splanchnoptes, auf dem Innenbild einer Schale oder beim bekränzten splanchnoptes auf einem Stamnos[43]. Weitere Beispiele zeigen zwei jugendliche splanchnoptes beidseitig eines Altars, die mit gebeugten Knien jeweils einen Spieß über das Feuer halten[44], oder Herakles und einen hockenden Satyrn in der Funktion eines splanchnoptes und andere kniende splanchnoptes beim Braten der Fleischspieße[45].

Die Klinen befinden sich unmittelbar neben der Szene in der Küche oder im Freien. Das ist ungewöhnlich, weil wir kaum Beispiele kennen, die vergleichbar sind. Bilder mit diesen beiden Themen sind auch räumlich immer getrennt. Lediglich ein Gefäß für den Weinschank, wie auf der Platte BM 898 (Taf. 176, 6) am Cellafries des Nereidenmonuments, ist in manchen Fällen im Bereich der Festgäste aufgestellt oder ein Tisch mit Speisen wie auf I 503. Auf den übereinander angeordneten Friesplatten mit dem Raub der Leukippiden wurde auf das Herrichten des Mahls und der Speisen offenbar viel Wert gelegt, doch hat man dafür nicht nur eine andere Friesreihe gewählt, sondern auch jede räumliche Verbindung mit den Festgästen vermieden. Die Anordnung der Darstellung rechts vom Gebäude lässt aber darauf schließen, dass beide Szenen im Palast bzw. in einem häuslichen Ambiente spielen.

Die bei Bankett- und Gelageszenen beschäftigten Diener sind auf den Denkmälern in Lykien überwiegend männlich und, mit wenigen Ausnahmen, mit einem Chiton bekleidet[46].

Der Klapptisch und die Deckelschüsseln, I 503 (Taf. 161, 1)

Der Klapptisch gehört zu den beweglichen Möbeln, die während des Symposions für Vorbereitung von Speisen aufgestellt wurden (s. u.)[47].

Die beiden Deckelgefäße auf dem Klapptisch entsprechen der Form von λεκανίδες/ Lekaniden, die vornehmlich von etwa 600 bis zum ausgehenden 4. Jh. v. Chr. hergestellt wurden bzw. in Gebrauch waren[48]. Die Lekaniden haben einen Deckel mit hohem Knauf und waagrecht oder aufgestellte Henkel, der nach den Untersuchungen von E. D. Breitfeld-von Eickstedt für die Formen in der 2. Hälfte des 5. Jhs. v. Chr. charakteristisch war[49]. Die Exemplare auf I 503 können nicht eindeutig einer Form zugewiesen werden, denn der hohe Knauf des Deckels entspricht einer frühen Form aus der 2. Hälfte des 5. Jhs. v. Chr., die breite Gefäßform weist in die Mitte des 4. Jhs. v. Chr. Es ist daher durchaus möglich, dass hier eine Mischform vorliegt, die keinem der zeitlich eingegrenzten Gefäßtypen zuzuordnen ist.

Gefäße, die einer Deckellekanis ähnlich sind, tragen die Diener auf dem nördlichen Architravfries des Nereidenmonuments (BM 893)[50]. Sie gleichen den Lekanides auf I 503 in ihrer Form sehr, allerdings weisen sie einen flachen Boden auf[51], es fehlt der Standfuß und auch der Griff des Deckels ist weniger deutlich ausgearbeitet. Auffallend ist mit Ausnahme der Platte I 581 das Fehlen von Mobiliar wie etwa Beistelltischchen neben den Klinen oder andere Tische, auf denen Gefäße abgestellt waren.

42 Weber 1944, 166–171, bes. 166 f. Taf. 71 d–f. Die Länge eines Spießes (Taf. 71 d) beträgt ca. 90 cm, wobei die Länge und Dicke variiert.

43 van Straten 1995, 134–137. 230 f. Kat. V 198 Abb. 133 (attisch rf. Fragment einer Kylix des Makron: Palermo, Museo Nazionale, Inv. V 661 a; um 500–475 v. Chr.); 226 Kat. V 179 Abb. 132 (attisch rf. Stamnos des Polygnot: Gotha, Schlossmuseum, Inv. 51; um 450–425 v. Chr.).

44 Andreassi 1996, 84–86 (attisch rf. Volutenkrater des Kadmos-Malers, aus Ruvo; Ruvo, Museo Archeologico Nazionale Jatta, Inv. 1093 [36818]; um 425–400 v. Chr.). Vgl. auch die Bronzefigur eines Jünglings aus klassischer Zeit in Athen, Nationalmuseum (Inv. 248): von Salis 1906, 352–358 Taf. 22: Der Knabe steht in gelassener Haltung und hat einen Spieß mit einer abgebrochenen 3-zackigen Gabel in der Hand. Die Deutung als splanchnóptes liegt nahe.

45 van Straten 1995, 263 f. Kat, V 380 Abb. 135 (attisch sf. Lekythos des Sappho-Malers: New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 41.162.29; um 500–475 v. Chr.); Kat. V 381 Abb. 134 (attisch rf. Kylix des Epidromos-Malers: Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung, Inv. 3232; um 525–500 v. Chr.); Gebauer 2001, 358 f. Kat. B 2 Abb. 227 (attisch rf. Amphora: Zürich, Universität, Inv. L 249; um 530–520 v. Chr.); 359 f. Kat. B 3 Abb. 228 (attisch rf. Schale: Florenz, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 3930; um 520–510 v. Chr.).

46 Vgl. etwa die weibliche Dienerfigur vor einem männlichen Kollegen auf einem Relieffragment in London, das zu einem Gelage gehört, und die Dienerin auf einem Grabrelief in Phellos: Dentzer 1982, 573 Kat. R 48 (Relief vom Gebäude G in Xanthos: London, British Museum, Inv. B 310); Kat. R 51 b (Sarkophagrelief in Phellos, Südseite).

47 Zum dreibeinigen Klapptisch s. Richter 1966, 63–68, bes. 66 f. (Trysa) Abb. 341–348;

48 Zur Lekane/Lekanis, die unterschiedliche Formen und Ränder, Standfuß und Henkel aufweist, tiefer oder flacher sein kann, s. allg. Lüdorf 2002, bes. 9 f. Photios, s. v. λεκάνη/λεκανίς, beschreibt die Lekane/Lekanis als Kessel oder Topf mit Henkel für gekochte Speisen und ähnliches, weitere Überlieferungen (aus archaischer bis in römische Zeit) bringen sie mit Hochzeit und Frischvermählten in Verbindung und berichten auch von anderen Verwendungszwecken dieses Gefäßes: s. Lioutas 1997, 11–16. 186 f. mit einer Zusammenstellung der schriftlichen Quellen zu diesem Gefäßtypus. Dazu vgl. auch Richter – Milne 1935, 23 f. Abb. 149. Zur Lekanis allgemein s. auch Breitfeld-von Eickstedt 1997, 55–61; Lioutas 1997.

49 Breitfeld-von Eickstedt 1997, 55 f. mit Tab. 2.

50 Childs – Demargne 1989, 198 f. Taf. 128, 1. 2: "…une sorte de terrine qui semble en matière flexible…" (am deutlichsten zu sehen bei der fünften Figur von links).

51 Zu Lekanen mit Flachboden, die äußerst selten sind, vgl. Lüdorf 2000, 35. 98 Typus J Kat. L 110 (350–275 v. Chr.). Vgl. auch ein rundbodiges Exemplar aus Athen: ebenda 97 f. Typus G Kat. 106 Taf. 70 (525–500 v. Chr.). Breitfeld-von Eickstedt 1997, 55–61 mit Tab. 2 verweist auf den Unterschied zwischen Lekane und Lekanis, wobei erstere keinen Deckel besitzt. Dazu s. auch Lioutas 1997; Lüdorf 2002.

Tänzer- und Musikerfiguren, I 498–I 502, I 581 (Taf. 157, 2; 158, 2; 159, 1–160, 3; 162, 3)
Musikalische Untermalung bei Bankett- und Mahlszenen hat eine lange Tradition und scheint sich in den Kulturen der antiken Welt parallel entwickelt zu haben[52]. Tanz und Musik umgaben die dinierenden Gäste meist unmittelbar, die Tanzenden und Musizierenden bewegten sich im Kreise der Gelagerten, gleich wie die Mundschenke. Auch die Tische und Speisen oder die Gefäße mit dem Wein sind mitten unter den Gästen positioniert, wie es beispielsweise in der Vasenmalerei gezeigt wird[53]. Auf einer Situla in Madrid um 360 v. Chr. liegen drei Jünglinge auf einer Kline, umgeben von einem Pan, einem kleinen Mundschenk und einer Auletin. Ähnlich sind auch die Darstellungen auf einer Schale in Florenz, einem Dinos in London und einem Krater in Wien[54]. Auf italischen Vasen erkennt man die schreitende Bewegung an dem Spielbein, dessen Fuß sich durch das Anheben der Ferse bereits vom Boden abstößt[55].

Tanzende Jünglinge (I 501, I 502, Taf. 159, 2; 160, 1. 2)
Vielleicht ist hier eine Form des Sprungtanzes gezeigt, bei dem die Tänzer das Gesäß mit den Füßen berühren, oder ein Askoliasmos, ein Tanz, bei dem man einen Fuß anhebt und hochspringt[56]. Dabei wäre aber verwunderlich, dass hier nicht der Moment des Hochspringens festgehalten wurde, sondern nur das Abheben beider Füße vom Boden, wobei ein Fuß etwas höher gehalten wird. Vom Bewegungsablauf betrachtet, müsste bei den beiden Jünglingen auf I 501 (Taf. 160, 1) nicht die Phase des Abspringens, sondern der Moment kurz vor dem wieder auf dem Boden Aufkommen gezeigt sein, denn die nach hinten gezogenen Arme wirken einem schwungvollen Absprung entgegen. Ein weiteres auffallendes Detail sind die kurzen Haare der Springer, denn auf den Vasenbildern tragen die Jünglinge durchwegs lange Locken, die sie von den immer kurzhaarigen Athleten unterscheiden. Der Springtänzer von der Elfenbeinlyra aus Samos hat die Beine zum Gesäß hochgezogen, die Arme gesenkt und die Hände zu Fäusten geballt[57]. Diese Figur ist auch nicht in der Absprungphase gezeigt, sondern befindet sich auf dem höchsten Punkt des Sprunges. Außerdem muss man vermutlich hinsichtlich der Armhaltung bei den Sprungtänzern mit Divergenzen rechnen. Ein langgelockter Springer auf einem etruskischen Spiegel, der offenbar kein Athlet, sondern ein Tänzer ist, hat die Arme im Sprung angewinkelt und hält sie mit ausgestreckten Handflächen dicht am Körper, die Beine sind etwas schräg nach vor gestreckt[58]. I. Benda-Weber erkennt bei dem Knaben auf der Platte I 502 (Taf. 159, 2; 160, 2) anhand der Tanzschritte und der Position der Füße einen Kalathiskostanz, betont aber, dass Knaben diesen Tanz meist nackt ausführen, während Mädchen immer bekleidet sind[59]. Allerdings weisen die beiden Kalathiskostänzer an den Türleibungssteinen auf eine andere Tradition hin, die in Lykien offenbar keine nackten männlichen Tänzer vorsieht. Die Füße sind bei den Kalathiskostänzern immer versetzt, d. h. in angedeuteter Schrittstellung, bedingt durch die Drehbewegung, gezeigt. Bei dem Knaben auf I 502 sind die Füße parallel gehalten und er steht nicht auf den Zehenspitzen bzw. -ballen, wie das üblich ist, sondern die Füße haben keinen Bodenkontakt. Er ist also in einer Sprungbewegung gezeigt. Außerdem fehlt eindeutig der namensgebende Kalathiskos, der auch nicht durch Malerei ergänzt gewesen sein kann, da zum oberen Plattenrand der Raum für einen Kopfschmuck nicht ausreicht und auch keine Anzeichen einer ursprünglichen Kopfbedeckung vorhanden ist.
Jugendliche Tänzer mit ähnlichen Bewegungen wie die Knaben auf I 501 und I 502 und im plissierten Chiton sind auf einem Kraterfragment in Agrigent zu sehen[60]. Die Tänzer bewegen sich im Schritt und haben die Arme angewinkelt, die Hände halten sie wie zum Schnippen. Ein nacktes Mädchen auf einer Hydria in Neapel tanzt den Sprungtanz zu den Klängen eines Aulos, das linke Bein zum Gesäß hin angezogen und beide Arme in angespannter Haltung und mit geballten Fäusten etwas angewinkelt, vor der

52 Vgl. die Beispiele bei Dentzer 1982, 22. 29. 32 f. 41–44. 47. 62. 72–74. 83. 90–92. 98. 110–113. 132–141. 179–181. 189. 195. 245 f. 284. 315. 409. 421–432. 452. 547. 552; Benda 1996, 95–97; Benda-Weber 2005, 131–136. Zur Musik beim griechischen Kult s. ThesCRA II (2004) 345–390 s. v. Music. Greek Music (E. Simon u. a.).

53 Zum Tanz im Kult s. ThesCRA II (2004) 299–343 s. v. Dance (H. A. Shapiro u. a.). Zu den tanzenden Figuren vgl. Demargne – Laroche 1974, 100 Taf. 55, 3. 5; Bruns-Özgan 1987, 67 f; Benda 1996, 95–109; Benda-Weber 2005, 132–136. Zu Musik und Tanz allg. vgl. auch Prudhommeau 1965; Brommer 1989, 483–494; Landels 1999; Bierl 2001; Lanara 2003, 88–93; Bundrick 2005.

54 ThesCRA II (2004) 222 Nr. 7 Taf. 44 (apulisch rf. Situla: Madrid, Museu Arqueológico, Inv. 1999/99/13; um 360 v. Chr.); 244 Nr. 187 Taf. 50 (attisch rf. Schale des Douris: Florenz, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 3922; um 490 v. Chr.); 245 Nr. 211 Taf. 51 (apulisch rf. Dinos des Varese-Malers: London, British Museum, Inv. F 303; um 350 v. Chr.); Nr. 213 (campanisch rf. Glockenkrater des Manchester-Malers: Wien, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung, Inv. IV 4029; um 350–325 v. Chr.) s. v. Banquet, Gr. (P. Schmitt-Pantel – F. Lissarague).

55 Dentzer 1982, 132–141 Taf. 22, 121 (campanisch rf. Glockenkrater des Manchester-Malers: Wien, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung, Inv. IV 4029; um 350–325 v. Chr.); Taf. 22, 122 (campanisch rf. Glockenkrater des CA-Malers: Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. RC 144; um 350–325 v. Chr.).

56 Beim Askoliasmos handelt es sich um einen Tanz, der eine lange Tradition vom frühen 5. Jh. v. Chr. bis in römische Zeit aufweist und den meist Silenen oder Komasten aufführen. Der Sprungtanz ist seit geometrischer Zeit bekannt und bei den Schriftstellern als Tanz in Sparta überliefert. Dazu s. Simon 1978, 66–69 Taf. 17; Brommer 1989, 483 f. 491 mit Listen zu den bekannten Darstellungen in der Vasenmalerei. Weege 1926, 48 mit Abb. 56–58 erwähnt den Hüpftanz als für Sparta bekannten Tanz und vergleicht diesen mit dem Eklaktismos (῾εκλακτισμός), „…bei dem ein Fuß sogar bis über die Schulter nach hinten geworfen wurde…“. Vgl. auch die im Sprungtanz ein Liebespaar umtanzenden Jünglinge auf einem Skyphos: Cahn 1993, 7 Kat. 8 (attisch sf. Skyphos des Hermogenes, um 540 v. Chr.). Musik und Tanz im Rahmen von kultischen Veranstaltungen zeigt auch das obere Relief der Vase von İnandık, auf dem zwei Männer oder Jünglinge akrobatische Luftsprünge vollführen: Özgüç 1988, 92 Abb. 64, Taf. 55, 1. 2. Zu Tanz und Musik beim Symposion vgl. Schäfer 1997a, 76–81.

57 Simon 1978, 66–69 Abb. 1; Taf. 17.

58 Robertson 1977, 81 mit Anm. 8 Abb. 18 (etruskischer Bronzespiegel, aus Chiusi: Boston, Museum of Fine Arts, Inv. 95.73; frühes 5. Jh. v. Chr.). Ob die zwei mit beiden Füßen vom Boden hochgesprungenen Jünglinge bei einem dionysischen Umzug Tanzbewegungen zeigen, lässt sich nicht mit Sicherheit feststellen (s. Schäfer 1997a, 56. 105 Kat. IV 7 d Taf. 23, 1 [attisch rf. Schale des Epeleios-Malers: Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, Inv. BS 463; um 510 v. Chr.]). Der eine zieht beide Arme zurück, der zweite hat einen Arm vorgestreckt, den anderen zurückgezogen. Beide befinden sich in leichter rückwärtiger Schräglage und tragen keinen Blätterkranz um die Schulter wie die anderen Zecher und gehören somit nicht zur ausgelassen umherziehenden Runde.

Tänzerin sind drei Schwerter mit den Klingen nach oben aufgestellt[61]. Es ist durchaus möglich, dass auch die beiden Figuren auf I 501 diesen Sprungtanz ausführen, der in einem anderem Stadium gezeigt ist, nämlich im Sprung, nach dem Abstoßen vom Boden, im Gegensatz zu der Bewegung des Mädchens, das offenbar gerade wieder den Boden erreicht hat und mit dem angezogenem Bein zum nächsten Schritt ausholt.

Auf einer Pelike in Boston springen zwei nackte Tänzer mit angezogenen Beinen und angewinkelten Armen seitwärts, den Blick auf den Auleten gerichtet[62]. Auf der Rückseite der Pelike sind ebensolche Springer in Rückenansicht gezeigt, die Arme diesmal in Spannung nach unten gestreckt[63].

Gut vergleichbar ist auch die tanzende Figur auf einem Chous im Louvre, die auf Zehenspitzen tänzelt, einen Arm vorstreckt und den anderen angewinkelt etwas zurückgezogen hat[64]. Die Figur trägt einen Chitoniskos und eine Schilfblätterkrone, hat schulterlanges Haar; ob es sich um einen Jungen oder ein Mädchen handelt, ist aber nicht eindeutig festzustellen. Auf einer Lekythos in Mailand vollführt ein Mädchen eher eine springende Bewegung, denn ein Bein hat es nach hinten angezogen, das andere steht auf dem Boden; die Arme zieht es angewinkelt zurück[65]. Ein Schalenfragment in Wien zeigt ebenfalls eine vergleichbare Tanzbewegung[66]. F. Brommer beschreibt als Charakteristikum für den Askoliasmos das Springen mit einem Fuß und bezieht sich auf Pollux 2, 19, 4[67]. In diesem Fall handelt es sich aber vermutlich nicht um den Askoliasmos, denn es ist kein Weinschlauch im Spiel und es tanzt ein Mädchen. A. Schäfer bringt diese Tanzbewegung mit dem Schwerttanz in Verbindung, der auf einer Hydria des Polygnot zu sehen ist, auf der verschiedene Tanzübungen dargestellt sind[68]. Das Mädchen zieht ein Bein zum Gesäß hoch, mit dem anderen ist es im Moment des Aufsetzens gezeigt, denn es beugt sich etwas und der Fußballen berührt bereits den Boden. Die Arme sind zurückgenommen und die Finger beider Hände zu Fäusten geballt. Die Körperspannung wird deutlich spürbar. Es ist also vermutlich genau diese Tanzfigur, die auch die Knaben auf I 501 vollführen, nur hat sie der Bildhauer in einer anderen Phase des Springens festgehalten.

Hüpfende Bewegungen während der Karneia für Apollon zeigt ein Knabe mit Schilfblätterkrone auf einem Volutenkrater in Tarent[69]. Er hat einen Arm vorgestreckt, den anderen nach oben angewinkelt und zieht im Sprung den linken Unterschenkel nach hinten hoch. Das Mädchen mit ausladendem Kalathiskos neben ihm setzt einen Schritt, die Arme waagerecht gebeugt, und vollzieht eine leichte Drehung zum Tänzer links von ihr, sodass der Rock wie ein Reif aufschwingt. Weitere Beispiele für springende Tanzbewegungen sind auf einem Aryballos und einer Caeretaner Hydria zu sehen. Auf dem Aryballos springt der erste Knabe die Arme hinter dem Kopf hochgestreckt, die Beine angezogen, dem Aulos blasenden Pyrrhias entgegen, hinter ihm warten paarweise hintereinander stehende Knaben, bis sie in dem Agon an der Reihe sind[70]. Die Inschrift verweist auf einen Kulttanz für Demeter. Die Caeretaner Hydria zeigt auf der Schulter vier Frauen und fünf Männer beim Tanz in hüpfenden und springenden Bewegungen, kreisförmig angeordnet[71].

Der Tänzer auf dem Fries des Salas-Monuments in Kadyanda befindet sich rechts am Kopfende der Kline auf einem getrennten Relieffeld[72]. Er setzt den rechten Fuß vor und berührt den Boden mit den Zehen, die Ferse des linken Fußes hat keinen Bodenkontakt. Die Oberfläche ist verwittert, sodass die Haltung der Arme nur schwer auszunehmen ist. Vielleicht war der linke Arm am Körper angewinkelt und der rechte hochgehoben, jedenfalls könnte der Freiraum über dem Kopf eine solche Bewegung zulassen.

Die auf dem Fries dargestellten Tänzerinnen vollführen andere Schritte als etwa die Tänzerfiguren an den Türleibungen[73]. Sie tanzen zwar isoliert, sind aber offenbar im Ablauf der Schritte aufeinander bezogen, wie auch die beiden Figuren auf I 498 und I 500 (Taf. 157, 1; 159, 1)[74]. Solotanzende Mädchen sind immer auf den Zehenspitzen bzw. mit erho-

59 Benda 1996, 103–105.

60 Beazley Archive 202960 (attisch rf. Volutenkraterfragment des Syriskos-Malers: Agrigent, Museo Archeologico Regionale, Inv. XXXX0.2960; 500–450 v. Chr.).

61 Prudhommeau 1965, 242 f. Taf. 49 Abb. 376 (attisch rf. Hydria des Polygnot, aus Nola: Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 81389; 440–420 v. Chr.); De Caro 1994, 46: „danza sulle spade“. Um welchen Waffentanz es sich dabei handelt, ist nicht mit Sicherheit festzustellen: Brommer 1989, 486 (thrakischer und karischer Waffentanz Kolabrismos: Athen. 14, 629d; Poll. 4, 100); 489 f. (Pyrrhiche, Waffentanz bei den Panathenäen oder ξιφισμός, ein Tanz mit Schwertern: Poll. 4, 99); 492–494 (allg. zu Waffentänzen); vgl. auch Lesky 1999.

62 Cohen 1997, 141–155, bes. 143 f. Abb. 3 (attisch rf. Pelike des Euphronios: Boston, Museum of Fine Arts, Inv. 1973.88, Robert J. Edwards Fund; 550–500 v. Chr.).

63 Robertson 1977, 78–88 Abb. 9. 12 (attisch rf. Pelike des Euthymides: Boston, Museum of Fine Arts, Inv. 1973.88; um 520–500 v. Chr.); vgl. auch Simon 1978, 68 Taf. 18.

64 Beazley Archive 217494 (attisch rf. Chous des Nikias-Malers, aus Attika: Paris, Musée du Louvre, Inv. CA 21; um 425–375 v. Chr.). Der Knabe mit hochgehobenen Armen und Fingern, die zur Faust geballt sind, steht fest auf dem Boden und gehört in einen anderen Kontext: Prudhommeau 1965, 200 Taf. 74 Abb. 543 (attisch rf. Kelchkrater: London, British Museum, um 420 v. Chr.).

65 Panvini – Giudice 2003, 125. 390 Kat. L 35 (attisch rf. Lekythos des Phiale-Malers, aus Gela: Mailand, Museo Teatrale della Scala, Inv. ST 1320; um 440–435 v. Chr.). Vgl. auch die nackte tanzende Figur mit Brustband: Oakley 1990, 85 Nr. 120 Taf. 97 (attisch rf. Oinochoe des Phiale-Malers: Brüssel, Musées Royaux d’Art et d’Histoire, Inv. A 3556; um 440–435 v. Chr.); vgl. außerdem die tanzenden Mädchen auf anderen Vasen: Oakley 1990, 80 f. Nr. 86 Taf. 68 (attisch rf. Hydria des Phiale-Malers, aus Capua: London, British Museum, Inv. E 185; 435–430 v. Chr.); Nr. 88 Taf. 69 (attisch rf. Hydria des Phiale-Malers: Kopenhagen, Nationalmuseum, Inv. 1942; um 450–445 v. Chr.). Bei den Tanzenden im Kontext eines Symposions handelt es sich um eigens ausgebildete professionelle Tänzer und Tänzerinnen, die aus dem Sklavenstand stammen oder Freigelassene waren: Oakley 1990, 37–40 Anm. 257.

66 CVA Wien, Prof. Franz von Matsch, U 29-U 30 Taf. 19, 5–6 (attisch rf. Schalenfragment des Malers von London E 777: Universität Wien, Inv. 503.37-38) und CVA Florenz, Regio Museo Archeologico (4) III 1. 17 Taf. 164, 4 (attisch rf. Schalenfragment des Malers von London E 777, aus Populonia: Florenz, Regio Museo Archeologico, Inv. PD 464; um 475–425 v. Chr.).

67 Brommer 1989, 483 f.

68 Schäfer 1997a, 77. 111 Taf. 43, 1 (attisch rf. Hydria des Polygnot: Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 3232; um 430 v. Chr.). Vgl. auch genau diese Bewegung einer ekstatischen Tänzerin mit Krotala, die vor einem Aulosspielenden Symposiasten tanzt: Schäfer 1997a, 64 f. 107 Kat. IV 12 f Taf. 32, 2 (attisch rf. Schale des Makron: London, British Museum, Inv. E 61; um 480 v. Chr.).

69 ThesCRA 2 (2004) 323 Nr. 194 Taf. 74 (lukanisch rf. Volutenkrater des Karneia-Malers, aus Ceglie: Tarent, Museo Nazionale, Inv. 8263; um 400 v. Chr.) s. v. Dance IV B III (H. A. Shapiro u. a.).

benen Fersen im leichtfüßigen Tanzschritt gezeigt. Sind mehrere Figuren beim Tanz beteiligt, die sich an den Händen fassen und paarweise oder zu mehrt im Reigen (Parthenaia) tanzen, so stehen sie mit beiden Füßen auf dem Boden oder setzen einen Schritt[75]. Keine dieser Varianten ist auf den Friesen zu erkennen, jedoch lässt sich eine Schrittfolge mit Drehung sehr wohl herauslesen[76]. Es sind kaum Tänzerinnen mit vergleichbaren Bewegungen zu finden, auf anderen Denkmälern wenden sie sich entweder zurück oder wirbeln mit den Armen in der Luft. Verhaltene Schritte und Armbewegungen wie bei den Mädchen auf dem Gelagefries finden sich außer bei den Tänzerfiguren auf lykischen Grabdenkmälern auch auf einem Votivrelief in Athen, auf dem drei Mädchen sich im Tanzschritt zu den Flötenklängen des Pan nach rechts bewegen[77]. Die mittlere Figur setzt einen Schritt, wirft den Kopf leicht zurück und dreht den Körper etwas heraus; sie erinnert an die Mädchen auf I 498 oder an die Tänzerin auf I 499 (Taf. 158, 2). Eine stärkere Drehbewegung ist bei der Mänade auf einem Askos zu sehen[78]. Die im Schritt nach rechts Tanzende hält in den erhobenen Armen Kymbala und wendet den Oberkörper zu ihrer Rechten, den Kopf ebenfalls, der Blick ist auf das Geschehen hinter ihr gerichtet. Auch sie tänzelt auf der Halbspitze, hat also beide Fersen vom Boden abgehoben.

Einzelne tanzende Figuren sind beispielsweise auf dem Salas-Monument in Kadyanda[79] oder vielleicht auf dem östlichen Cellafries des Nereidenmonuments an der Eckplatte BM 898b des Gelagefrieses (Schmalseite des Blocks 898, Taf. 176, 6) erhalten, doch darf angenommen werden, dass auf weiteren, links an BM 898 anschließenden Platten ebenfalls tanzende oder musizierende Figuren dargestellt waren[80].

In ihren Bewegungen völlig auf den lagernden Dionysos bezogen, setzt eine Mänade einen Schritt auf einer Amphora, einen Arm streckt sie vor, in der Hand hält sie Krotala[81]. Sie erinnert an die beiden Mädchen auf der Platte I 500 (Taf. 159, 1). Vergleichbare Schritte führen zwei Mädchen auf einer Hydria in London aus, indem sie, aufeinander zuschreitend, mit dem jeweils rechten Fuß einen Schritt vorwärts setzen, mit dem anderen Fuß abheben oder ebenfalls noch Bodenkontakt haben. Die Arme sind in die Hüften gestützt, den Oberkörper sowie den Kopf wenden sie zurück[82]. Zwei weitere Beispiele dieser ausschreitenden Tanzbewegung mit Wendung des Kopfes und Abstützen des Armes sind auf einer Amphora und einer Lekythos in Syrakus zu sehen[83].

Tanzende Mänaden zeigen meist exaltiertere und schwungvollere Bewegungen und Drehungen des Körpers, einhergehend mit intensiver, zum Teil ekstatischer Kopfbewegung[84]. Dagegen wirken die Tänzerinnen des Gelagefrieses schon wegen des Bodenkontakts der Fußsohle verhalten und steif, und die Leichtigkeit der Schrittfolge fehlt ebenso[85]. Auf einer apulischen Situla tanzt eine Mänade in zarter Zurückhaltung und in Schrittstellung auf den Zehenspitzen auf einer Blüte, den Thyrsosstab geschultert und in der Linken ein Tympanon hochhaltend[86]. Sie wendet den Kopf etwas zurück, ähnlich wie I 499, Fig. 1, sodass das gelockte Haar durch die Drehbewegung hochwirbelt. Eine ähnliche Haltung nimmt eine Mänade auf einem Klappspiegel ein, mit den gleichen Attributen in den etwas vom Körper weggestreckten Armen und den Kopf etwas mehr zur Seite geneigt[87]. Eine Terrakottafigur tänzelt auf den Zehenspitzen und dreht den Oberkörper graziös und fast unmerkbar zur Seite, den Kopf neigt sie etwas zur linken Schulter[88]. Die Arme sind vom Mantel verhüllt, der rechte ist angewinkelt, der linke in die Taille gestützt. Nicht in den Detailbewegungen, jedoch in der Gesamterscheinung der verhaltenen Tanzdrehung erinnert diese Figur an die Mädchen auf I 499. Die Drehbewegung des Tanzes wird bei diesen durch das aufschwingende Gewand sichtbar gemacht.

Verhaltenen Schrittes setzt die Tänzerin auf einem Krater in München den rechten Fuß vor, mit den verhüllten Händen hält sie ihr Tuch, auf dem Innenbild der Brygosschale in London ist eine Tänzerin neben der Kline eines Symposiasten in ähnlicher Bewegung gezeigt[89].

70 Roebuck – Roebuck 1955, 158–163 Taf. 63. 64: "The inscription identifies the scene as a dancing chorus…" (S. 160); ThesCRA II (2004) 312 Nr. 93 Taf. 69 (mittelkorinthischer sf. Aryballos, aus dem Apollontempel in Korinth: Korinth, Archäologisches Museum, Inv. C-54-1; um 590–580 v. Chr.) s. v. Dance (H. A. Shapiro u. a.).

71 ThesCRA II (2004) 330 Nr. 273 Taf. 75 (Caeretaner Hydria: Paris, Musée du Louvre, Inv. Cp 10227; um 530–510 v. Chr.) s. v. Dance (H. A. Shapiro u. a.). Die Darstellung wird mit einem Kulttanz für Artemis in Kleinasien in Verbindung gebracht.

72 Borchhardt – Neumann 1968, 188. 209–212 Abb. 30; Zahle 1979, Kat. 2; Bruns-Özgan 1987, 252 f. 277 Kat. S 7.

73 Zum Reliefschmuck des Tores s. Kap. IV.1.3. Einzelne Tänzerfiguren in der Art der Kalathiskostänzer am Türstock finden sich noch an den Schmalseiten des Deckels des sog. Tänzerinnensarkophags in Xanthos und auf den Schmalseiten des Sarkophags im Inneren des Temenos.

74 Benda 1996, 108 f. Abb. 10.

75 CVA Rom, Museo Nazionale di Villa Giulia 2 III.I.C 12 Taf. 21. 22 (attisch rf. Kelchkrater des Villa Giulia-Malers, aus Falerii: Rom, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, Inv. 909; 475–425 v. Chr.); vgl. Prudhommeau 1965, 38. 42. 215 f. Taf. 8 Abb. 64; 147 Taf. 8 Abb. 69; vgl. Besques 1972, 30 Nr. D 158 Taf. 36 a (Terrakottafigurengruppe aus Tanagra: Paris, Musée du Louvre, Inv. CA 588 [1893]; frühes 3. Jh. v. Chr.); zur Bedeutung der Position der Arme und Hände s. die Auflistung von entsprechenden Stellen in der griechischen Literatur bei Prudhommeau 1965, 285–293; zu den unterschiedlichen Tänzen und zur Technik des Tanzes vgl. ebenda 299–345. 347–363; zum Reigentanz s. Brommer 1989, 490; ThesCRA II (2004) 299–337 s. v. Dance (H. A. Shapiro u. a.).

76 Dazu vgl. Benda 1996, 104–109 mit Abb. 7–10.

77 ThesCRA II (2004) 306 f. Nr. 48 Taf. 67 (Votivrelief aus Megalopolis oder Sparta: Athen, Nationalmuseum, Inv. 1449; Ende 4. Jh. v. Chr.) s. v. Dance (H. A. Shapiro u. a.).

78 Prudhommeau 1965, 77. 199 Taf. 72, Abb. 524; Di Palo 1987, 152. 178 Abb. rechts oben (rf. Askos: Ruvo, Museo Archeologico Nazionale Jatta, Inv. Inv. 1402; 4. Jh. v. Chr.).

79 Borchhardt – Neumann 1968, 188. 211 Abb. 2–27. 30.

80 Childs – Demargne 1989, 204 Taf. 139, 2 (BM 898b) vermuten eine tanzende Bewegung. Es ist unsicher, ob die weibliche Figur in der Mitte der Platte BM 898 vor den Klinen als Tänzerin zu verstehen ist. Die Armbewegungen sind unklar, außerdem ist nicht eindeutig, dass sie sich dem frontal gezeigten Symposiasten als Dienerin zuwendet. Der rechte angewinkelte Arm könnte zu einer tanzenden Bewegung gehören.

81 CVA München, Antikensammlungen, ehemals Museum antiker Kleinkunst (4) 7–9 Taf. 153, 1; 154, 1 (attisch rf. Amphora des Psiax, aus Vulci: München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. 2302 [J 373]; um 550–500 v. Chr.).

82 Schäfer 1997a, 77 Anm. 692 Taf. 41, 1 (attisch rf. Hydria des Phiale-Malers: London, British Museum, Inv. E 185; um 440–430 v. Chr.).

83 Panvini – Giudice 2003, 378 Kat. I 217 (nolanische rf. Amphora, aus Gela: Syrakus, Museo Archeologico Regionale, Inv. 21151; um 455–440 v. Chr.); 473 Kat. P 17 (attisch rf. Lekythos, aus Gela: Syrakus, Museo Archeologico Regionale, Inv. 20966; um 475–450 v. Chr.).

84 Vgl. Krauskopf u. a. 1997, 780–803.

Musizierende Mädchen (I 502, I 581, Taf. 159, 2; 160, 3; 162, 3)

Alle musizierenden Figuren sind in Aktion gezeigt, die beiden Aulosspielerinnen (I 502, Fig. 2; I 581, Fig. 2; Taf. 160, 3; 162, 3) ebenso wie die Kitharazupfende (I 581, Fig. 1, Taf. 162, 3). Die Musizierenden sind in Bewegung vorzustellen, d. h. sie musizieren nicht statisch, sondern gehen im Saal umher und spielen zum Tanz auf. Meist umspielen die Musiker die Gelagerten, indem sie im Saal umherschreiten[90]. Auf Bankett-Darstellungen unterhalten überwiegend Auleten die Zecher, seltener kommen Zupfinstrumente zum Einsatz[91]. Weibliche Aulosspieler, auletrides, werden in der Gesellschaft der Athener oft als freie Nicht-Griechinnen gesehen, die neben der musikalischen Unterhaltung auch für Liebesdienste zum Einsatz kamen[92]. Die Platte I 581 mit der Kitharaspielerin gehört also zu den wenigen Bankettdarstellungen, auf denen ein Zupfinstrument gespielt wird. Es ist davon auszugehen, dass es sich um eine sehr geübte, wenn nicht sogar professionelle Spielerin handelt, denn es bedurfte einer großen Fertigkeit, das Instrument entsprechend zum Klingen zu bringen. Im häuslichen Bereich kommt dieses Instrument, im Gegensatz zur Lyra, kaum zum Einsatz. Die Form der Kithara wirkt hier gedrungen, der Klangkörper ist bauchig und nimmt zwei Drittel der Höhe des Instruments ein und entspricht daher eher der Form einer sog. Wiegenkithara[93]. Diese Kithara hat einen abgerundeten Klangkörper und in der Regel sieben Saiten, auf Vasenbildern sind manchmal nur 5–7 Saiten gemalt. Solche Details können freilich an dem Relief nicht mehr überprüft werden. Eine Phorminx kann aufgrund des sichelförmigen Klangkörpers, an den die Arme gerade oder auch gebogen ansetzen, für das Instrument auf I 581 aber auch nicht ausgeschlossen werden[94], doch ist der Körper des Instruments hier weit hochgezogen. Eine sichere Entscheidung, um welches der angeführten Saiteninstrumente es sich handelt, kann aber kaum getroffen werden[95].

Die Auleten halten den Kopf fast horizontal, das Kinn ist nur leicht angehoben, sie nehmen also die für das Aulosspiel geeignete Körperhaltung ein[96]. Übertrieben und dem Vorgang des Spielens entgegenwirkend ist hingegen ein hoch gerichteter Kopf, wie das bei der Flötistin auf einem Stamnos in Brüssel zu sehen ist[97]. Der Lagernde auf der Kline lauscht offenbar hingebungsvoll den Klängen des Instrumentes, indem er den Kopf in den Nacken legt und mit dem rechten Arm abstützt. Die neben seiner Kline stehende Auletin wirft ebenfalls den Kopf in den Nacken.

Auf dem Terrakottafries aus Larisa am Hermos steht am Fußende der Kline jeweils eine sehr klein dargestellte, schmucktragende Auletin, die vielleicht kindliches Alter hat[98]. Musik im Rahmen eines Gelages oder Banketts ist auf Grabreliefs in Lykien auf Grab 9 in Myra, auf dem Salas-Monument in Kadyanda, dem Sarkophag in Bayındır Limanı, auf dem Firstbalkenrelief des Dereimis und Aischylos-Sarkophags in Wien (Taf. 171, 4. 5) und auf dem Nereidenmonument in Xanthos (BM 907) zu sehen[99]. Die anderen Darstellungen von Musik gehören in den Kampfbereich[100].

Das Grab 9 in Myra zeigt eine Auletin am Fußende der Kline hinter dem Mundschenk, der den Lagernden eine Schale zuträgt[101]. Sie steht frontal, hält die Auloi in der linken Hand und spielt nicht. Auf dem Salas-Monument in Kadyanda tänzelt ein jugendlicher Aulet an den Klinen vorbei nach rechts, also der tanzenden Figur am rechten Reliefende entgegen[102]. Im Kontext eines Banketts ist die gemeinsame Darstellung von drei Auletinnen und einer Leierspielerin jedenfalls ungewöhnlich.

Auleten ohne Tänzer und Diener in einer Bankettszene zeigt eine Schale aus Vulci[103]. Der Mundschenk tritt an den Lagernden heran, um Wein einzugießen, hinter ihm musiziert ein Aulet, dessen Musik der entspannt Lagernde lauscht. Selbst in Bewegung schreiten oder tänzeln die Aulos- oder Kithara- bzw. Lyraspieler auf zahlreichen Darstellungen, etwa auf einem Skyphos in New York oder in Athen, einer Pyxis in Baltimore oder einer Amphora in Paris[104].

85 Benda 1996, 108 f. Abb. 10 rekonstruiert die Schrittfolge der Mädchen als Rechtsdrehung mit drei Schritten.

86 Krauskopf u. a. 1997, 784 Nr. 14 Taf. 525 (apulisch rf. Situla: Dublin, National Museum, Inv. 1889.1106; um 360–350 v. Chr.).

87 Krauskopf u. a. 1997, 784 Nr. 15 Taf. 525 (Innenseite eines Klappspiegels: London, British Museum, Inv. Br. 295; Anfang 3. Jh. v. Chr.).

88 E. Stasinopoulou-Kakarounga in: Andrikou 2003, 285 Kat. 154 (Tonstatuette einer Tänzerin: Athen, Nationalmuseum, Inv. 5767; um 350 v. Chr.). Zu den mannigfaltigen Tänzen bei Gelagen s. Weege 1926, 118–130.

89 Weege 1926, 73 mit Abb. 98 (attisch rf. Krater: München, Staatliche Antikensammlungen, 5./4. Jh. v. Chr.); Abb. 175 (attisch rf. Schale des Brygos, aus Vulci: London, British Museum, Inv. 1848.6-19.7 [E 68]; um 490 v. Chr.); s. auch CVA London, British Museum 9, 55 f. Nr. 43 Taf. 58.

90 Wandmalereien in etruskischen Gräbern vermitteln ein ähnliches Bild, z. B.: ThesCRA II (2004) 265 f. Nr. 30 Taf. 58 (Tarquinia, Tomba delle Bighe: Tarquinia, Museo Archeologico Nazionale; um 490 v. Chr.); Nr. 38 Taf. 59 (Tarquinia, Tomba della Nave; 2. Hälfte 5. Jh. v. Chr.) s. v. Banquet, Etr. (B. D'Agostino – L. Cerchiai).

91 Zur Kithara allgemein: Wegner 1949; Maas – McIntosh Snyder 1989, 53–70; zum Einsatz der Kithara beim Bankett, ebenda 57 f. ("Since this [i. e. attisch rf. Kylix: London, British Museum, Inv. B 679] is the only good example of such a scene, we cannot assume that the kithara was an instrument normally used at banqueters."); DNP VIII (2000) 536–552 s. v. Musikinstrumente V. Griechenland A. Saiteninstrumente (F. Zaminer).

92 Zu der Rolle der Auletin in der griechischen Gesellschaft vgl. Wilson 1999, 83–85, „The auletris is synonymous with sexual availability and use". Dazu vgl. auch Schäfer 1997a, 42–44. 64 f.

93 Vgl. Wegner 1949, 30–32 Abb. 2.

94 Wegner 1949, 29 f. Abb. 1 Taf. 1.

95 Die antiken Darstellungen der Phorminx, Kithara und Wiegenkithara variieren in vielen Details: vgl. Wegner 1949, 28–37 Taf. 1 a (Phorminx); 7 a (Kithara); 9 (Wiegenkithara); Wegner 1968, 2–18 Abb. 1–3; Maas – McIntosh Snyder 1989, 53–70.

96 Zum Aulos und seiner Bedeutung in der Gesellschaft Athens vgl. Wilson 1999; Anderson 1994, bes. 179–184 zum Aulos allgemein.

97 Prudhommeau 1965, 208. 248. 684 Taf. 82 Abb. 611 (attisch rf. Stamnos des Smikros: Brüssel, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Inv. A 717; um 510–500 v. Chr.). Die Auloi können waagerecht, nach unten oder nach oben gehalten werden, der Kopf der Spieler bleibt aber meist horizontal: vgl. Prudhommeau 1965, Taf. 86 Abb. 715; Taf. 87 Abb. 716–720. Zur musikalischen Begleitung beim Bankett s. Bundrick 2005, 34–42. 80–92.

98 Kjellberg 1940, 65 f. Taf. 22. 24. 26. 27; Abb. 20 (Kline A). Der Fries wird der II. Periode zugewiesen und in die Jahre 560–540 v. Chr. datiert: ebenda 154–163. Auf jeder Friesplatte ist das gleiche Figurenschema dargestellt: Zwei nach links Lagernde, am Kopfende der Kline ein Mundschenk, am Fußende eine Auletin, zu deren Füßen vermutlich ein kleines Kind hockt. Vor dem Bett stehen ein Tisch oder ein Schemel, auf dem Boden kauert ein Hund, ein Hahn oder es laufen Nagetiere herum.

Tanzende Nymphen sind meist weniger ekstatisch dargestellt, oft sind sie hintereinander gezeigt und fassen den Stoff des Himations der vor ihnen tanzenden Gefährtin, wie das auf einem Relief in Piräus und Santa Barbara zu sehen ist[105]. Ihre Bewegung ist verhalten und geschmeidig, mit nur leichter Wendung des Oberkörpers und des Kopfes. Noch graziler tänzelt eine Mänade auf den Zehenspitzen auf einem Rundaltar augusteischer Zeit[106]. Sie ist in den stoffreichen Mantel gehüllt, der hinter ihrem Rücken in dichten Falten aufflattert, ein Arm an der Hüfte abgestützt, der andere vorgestreckt und der Kopf leicht in den Nacken geworfen. In dieser geschmeidigen Bewegung erinnert die Mänade sehr an die Tänzerin I 499, Fig. 1. Vermutlich gibt es für diese Darstellung aus augusteischer Zeit Vorbilder in der griechischen Kunst.

Die beiden Friesreihen des Heroons zeigen ein zusammenhängendes Ereignis im Sinne eines gleichzeitig stattfindenden Festmahls mit Tanz und Musik, doch gibt es keine Verbindung zwischen diesen beiden Reihen, die – zumindest lässt sich das für die Südseite feststellen – unabhängig voneinander gearbeitet. Man kann davon ausgehen, dass sich diese Trennung auf der Ostwand fortgesetzt hat, allerdings spricht die eine Platte eher dafür, dass ein Übergang zwischen Gelagerten und der Zubereitung des Mahles vorhanden war. Jedenfalls befindet sich der anrichtende Diener mit den Speisen im Anschluss an die tanzenden und musizierenden Mädchen und Knaben. Beim Entwurf dieses Frieses hat der Künstler viele schon auf anderen Denkmälern vorkommende Szenen bzw. Figurentypen zusammengefügt, um die vorhandene Frieslänge gut füllen zu können. Allerdings liegen die Unterschiede hier weitgehend in der stilistischen Ausarbeitung, weniger in der Ikonographie, die ein abwechslungsreiches Bild der Gelagerten zeichnet. Vermutlich dehnte sich der zweireihige Bankettfries an der Ostseite bis zum Ende des Einbaus aus.

IV.2.16. RELIEF STATT GRABINSCHRIFT: DIE DREI EINZELPLATTEN, I 505–I 507 (TAF. 163, 1–168, 2; 206, 2)

Südwand innen, westlich, links vom Tor

Die drei einzelnen Reliefplatten links des Tores stehen thematisch in keinem direkten Zusammenhang, müssen aber eine besondere Bedeutung gehabt haben, da sie zusammen an dieser prominenten Stelle positioniert waren. Die Platte I 505 mit der Darstellung des Bellerophon, der die Chimaira jagt, nimmt zweifelsohne Bezug auf die mythischen Ahnen der Lykier, streicht aber auch die heroische Tat des Bellerophon hervor, der das Land von dem Ungeheuer befreite. Der jugendliche Krieger im Viergespann wird meist als Stifter bzw. Erbauer der Grabanlage oder auch als Grabherr gedeutet[107]. Die dritte Platte mit dem Krieger, der eine jugendliche Figur fortträgt, wird weitestgehend unterschiedlich interpretiert. Einigkeit besteht in der Forschung jedoch bezüglich der Deutung der drei Platten in Verbindung mit dem Grabinhaber oder dem Stifter[108].

IV.2.16.1. Der Herrscher im Viergespann, I 507 (Taf. 163, 1–166, 2)

Die Pferde der Quadriga nehmen drei Viertel der Plattenlänge ein und sprengen in gestrecktem Galopp dahin. Es ist das einzige von den insgesamt sechs Gespannen auf den Friesen, dessen Pferde sich mit gestreckten Hinterbeinen abstoßen, also nicht im verhaltenen Galopp nach griechischem, sondern nach orientalischem bzw. persischem Vorbild gezeigt sind (s. Kap. V.4. von G. Forstenpointner).

Beide Varianten finden sich auf dem Deckel des Dereimis und Aischylos-Sarkophags. Die gestaffelt angeordneten Pferde auf der einen Seite füllen zwei Drittel der Fläche aus, benötigen aber insgesamt nicht mehr Raum als die Gespanne im verhaltenen Galopp auf der andere Seite des Deckels. Die Perspektive ist sowohl bei dem Gespann auf

99 Zahle 1979, 292 f. Abb. 27 (Bayındır Limanı); Benndorf – Niemann 1889, 226–229 Taf. 1 (Dereimis und Aischylos-Sarkophag).

100 Vgl. die Liste bei Benda-Weber 2005, 131.

101 Borchhardt 1975a, 120 Taf. 65 B. 66 A; Bruns-Özgan 1987, 138 f. 270 Kat. F 23 Taf. 28, 1.

102 Borchhardt – Neumann 1968, 194 Abb. 26.

103 Beazley Archive Nr. 2004600 (attisch rf. Schale des Töpfers Python und des Malers Epiktet, aus Vulci: London, British Museum, Inv. E 38; um 525–475 v. Chr.).

104 Anderson 1994, 183 verweist auf die Kombination von Aulos und Lyra bei antiken Autoren und auf Vasenbildern, bezweifelt aber, dass beide Instrumente gleichzeitig, also im Duett zum Einsatz kamen, da dies explizit in den Schriftquellen keine Erwähnung fand: „Certain occasions could call for both lyres and auloi … Nevertheless, we may suppose that such instances were exceptional; it [i.e. Kithara/Lyra] must usually have alternated with them, rather then competing". Krauskopf u. a. 1997, 780–803, bes. 784–786 Nr. 8 Taf. 525 (attisch rf. Skyphos des Brygos-Malers: New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 1929.131.4; um 490–480 v. Chr.); Nr. 13 Taf. 525 (attisch rf. Skyphos des Alexandre-Malers: Athen, Nationalmuseum, Inv. 1246; um 420 v. Chr.); Nr. 27 Taf. 527 (attisch weißgrundige Pyxis des Sotheby-Malers: Baltimore, Walters Art Gallery, Inv. 48.2019; um 450 v. Chr.); Nr. 38 Taf. 531 (attisch rf. Spitzamphora des Achilleus-Malers: Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles, Inv. 357; um 450–440 v. Chr.). Zu Zupfinstrumenten allg. s. Bundrick 2005, 14–29. Die Form des Instruments I 581, Fig. 1 entspricht der einer Kithara, ebenda 18–21; zur Form der Kithara, Lyra oder Phorminx s. auch Maas – McIntosh Snyder 1989; Sarti 1993, 23–30 mit Abb. 4; DNP VIII (2000) 543–547 s. v. Musikinstrumente. V. Griechenland A. Saiteninstrumente (F. Zaminer).

105 Halm-Tisserant – Siebert 1997, 891–902 Nr. 30 a. b Taf. 588 (Votivreliefs: Piräus, Museum, Inv. 2119; 2. Jh. v. Chr.; und Santa Barbara, Art Museum, Inv. 1952.27; 1. Jh. v. Chr.–1. Jh. n. Chr.).

106 Halm-Tisserant – Siebert 1997, 894 Nr. 32 Taf. 589 (Marmorner Rundaltar: Vatikan, Museo Gregoriano Profano, Inv. 9940; augusteisch).

107 Benndorf – Niemann 1889, 59–65; Eichler 1950, 58 f. Taf. 10; Bruns-Özgan 1987, 176 f. 256 f. Kat. M 3; Oberleitner 1994, 28 f. Abb. 45. 47–52.

108 s. dazu Kap. V.1.

dem Sarkophag als auch auf I 507 verzogen, d. h. nicht auf alle Figuren abgestimmt. Außerdem liegt der Wagenkasten auf I 507 außerhalb des Rades, er verdeckt das Rad also teilweise (Taf. 163, 1; 165, 2)[109]. Ob Malerei den oberen Teil des Rades ergänzt hat und der Wagenkasten damit wieder zwischen die Räder gesetzt wurde, lässt sich nicht mehr feststellen.

Die Anordnung und Ausrichtung der Pferde entspricht jener auf dem Ostfries des Siphnierschatzhauses in Delphi[110]: Die beiden Stangenpferde des linken Gespanns sind einander zugewandt, von den beiden äußeren Beipferden ist das rechte nach vorne in Fahrtrichtung mit eher vorgestrecktem Nacken gerichtet, das linke ist aufgerichtet und zieht den Kopf zurück. Beim rechten Gespann ist die Haltung der Pferde ähnlich, diesmal ist das rechte Beipferd, das wiederum dem Betrachter am nächsten ist, hoch aufgerichtet. Zusätzlich wird mit der gestaffelten Anordnung und mit der unterschiedlichen Ausrichtung der Pferde eine räumliche Tiefe erreicht (Taf. 163, 1; 166, 4). Die Gespanne auf dem Ostfries des Schatzhauses vermitteln nicht zuletzt wegen der variierten Beinstellung und höheren Plastizität eine stärkere Lebendigkeit als die Gespanne auf den Heroonfriesen[111].

Der Krieger steht mit beiden Beinen fest im Wagenkasten(Taf. 163, 1; 165, 1), es ist daher kein Hinweis auf eine sportliche Betätigung im Rahmen eines Agons oder ähnliches zu erkennen[112]. Er wendet sich dem Wagenlenker zu, mit dem er Zwiesprache hält, wie dessen geöffnete Lippen vermuten lassen (Taf. 164, 1. 2; 165, 1). Vielleicht erwartet dieser einen Befehl, denn er blickt den Herrn auffordernd oder fragend an. Auffallend ist das Abwenden des Hauptakteurs vom Betrachter, dem er den Rücken zuwendet – eine Haltung, die sich aus dem Griff der rechten Hand an die Brüstung des Wagens und dem zurückgezogenen Schild am linken Arm ergibt. Die Laufrichtung des Gespanns nach rechts ist nicht ausschlaggebend für eine Abwendung des Oberkörpers vom Betrachter, wie der Gepanzerte auf der nach rechts gewandten Quadriga auf dem Deckel des Merehi-Sarkophags beweist, der im Dreiviertelprofil zu sehen ist (Taf. 174, 4). Deutlich zum Betrachter gewandt sind die Apobaten der nach links laufenden Gespanne auf dem Payawa-Sarkophag und dem Merehi-Sarkophag. Eine vergleichbare Haltung wie der Krieger auf I 507 nimmt jener auf dem Gespann des Deckels vom Dereimis und Aischylos-Sarkophag ein (Taf. 171, 5), denn er hält sich mit der Rechten an der Brüstung des Wagens fest und hat den Schild am linken Arm. Der Wagenlenker wiederum wendet sich auf der anderen Quadriga des Deckels dem Gepanzerten zu (Taf. 171, 4), ähnlich wie der Wagenlenker auf I 507. Er scheint diesen ebenfalls anzusprechen. Das Motiv der Platte ist am Sarkophag sozusagen auf beide Seiten verteilt. Soweit das erkennbar ist, sucht auch der Wagenlenker des nach links sprengenden Gespanns auf der Nordseite des Sarkophagdeckels des Kudalije den Blickkontakt zu dem daneben stehenden Krieger, indem er diesem den Kopf zuwendet; letzterer befindet sich auch hier mit beiden Beinen im Wagenkasten und umklammert mit beiden Händen die Brüstung[113].

Der Krieger auf I 507 trägt einen Pilos und einen Chiton (Taf. 163, 1; 165, 1), der durch Malerei ergänzt gewesen sein muss, da sich nur die nach hinten flatternden Falten des Rockes im Relief abzeichnen[114].

Der Wagenlenker könnte einen langärmeligen Chiton tragen, auch bei diesem setzt sich aber nur der Halsausschnitt im Relief ab (Taf. 165, 1). Ebenso ungeklärt ist die Rüstung des Wagenlenkers nach links auf dem Merehi-Sarkophag (Taf. 174, 3), da nur die seine Knie umspielenden Chitonfalten erkennbar sind, sich jedoch kein Panzer im Relief absetzt[115]. Auffallend ist die betonte Körperlichkeit der Figur, denn sowohl die Bauchmuskulatur als auch die Geschlechtsmerkmale zeichnen sich deutlich unter dem Gewand ab[116]. Hingegen ist der Muskelpanzer mit den Schutzlaschen, den der Krieger auf der anderen Seite des Deckels anhat, sehr deutlich erkennbar und detailreich ausgearbei-

109 Vgl. die Gespanne auf dem Süd- und Nordfries des Parthenon: Knell 1990, 110–112 Abb. 166. 170. 171; Jenkins 1994, 64–68. 88–95.

110 Knell 1990, 29–32 Abb. 43; Brinkmann 1994, 26. 146 f. Taf. 6.

111 Vgl. Brinkmann 1994, 36 Abb. 6.

112 Um einen Apobaten-Agon wird es sich bei dieser Darstellung nicht handeln, da das gängige Motiv des Be- oder Absteigens von einem Wagen fehlt. Den Wagen besteigend ist Athena auf einer um 500 v. Chr. datierten Relieftafel von der Akropolis in Athen gezeigt: Sie hält sich mit der Rechten an der Brüstung fest, hat den rechten Fuß auf den Wagen gesetzt und hält mit der Linken das Gewand hoch. Mit dem linken Fuß stößt sie sich vom Boden ab (Schulze 2004, 25. 56 Nr. 64 Abb. 24). Das Festhalten der Wagenstange bedeutet eher ein Aufsteigen als ein Absteigen, es gilt jedoch auch die Bewegung der Pferde zu berücksichtigen, bevor man dies auf Apobatenszenen anwenden kann.

113 Zahle 1979, 334 f. Nr. 35 Abb. 58; Kolb 2008a, 113 f. Abb. 171. 172; Szemethy 1996, 126 f. Abb. 6.

114 Dintsis 1986, 59 mit Karte 6; Borchhardt 1999, 57 f. mit Anm. 29 f.; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 174 f.

115 Demargne – Laroche 1974, 95 Taf. 51, 1.

116 Vgl. die Krieger in Chiton auf dem Großen Sockelfries des Nereidenmonuments (z. B. BM 851; BM 858; BM 859): Childs – Demargne 1989, 51–56 Taf. 16, 1; 18, 1; 20, 1.

tet. Der Behelmte auf I 507 könnte einen Leinenpanzer getragen haben, der sich aber im Relief nicht absetzt, allein die glatte Oberfläche, also das Fehlen der Chitonfalten am Oberkörper, wäre ein Hinweis dafür.

J. Borchhardt betont, dass der Streitwagenfahrer keiner Herrscherikonographie entspricht und mit dieser Darstellung daher nur ein Wagenrennen im Rahmen von Leichenspielen gemeint sein könne[117]. Es wäre durchaus möglich, den Jüngling auch als siegreichen Agonisten zu sehen, ob das im Rahmen von Leichenspielen zu deuten ist, bleibt aber offen.

Die Frage nach dem Ort, an dem die Leichenspiele mit Wagenrennen stattgefunden haben könnten, lässt sich kaum beantworten. Im Siedlungsgebiet von Trysa wird man sich solche Rennen nicht vorstellen können, vielleicht aber in der Senke unterhalb des Burgberges oder in der Ebene westlich der antiken Siedlung. Möglich wäre auch ein ganz anderer Ort an der Küste Lykiens, vielleicht sogar außerhalb der umgebenden Landschaft oder in Griechenland[118].

Bilder mit Viergespann, die nicht in Verbindung mit einem Apobatenagon stehen, kommen auf den Friesen mehrmals vor, z. B. auf dem äußeren Südfries mit der Figur des fliehenden Adrastos (I 520, Taf. 39, 1) und dem Amphiaraos, dessen Gespann bereits in die Erde versinkend gezeigt ist (I 524, Taf. 44, 3), im Kampf der Sieben gegen Theben, dann auf dem Westfries mit dem durch das oder vom Schlachtfeld jagenden Krieger (I 448, Taf. 69, 1) und den Dioskuren mit den geraubten Mädchen (I 531; I 534/I 535, Taf. 118, 1; 121, 1). Die Perspektive ist bei allen Gespannen ähnlich, die vorderen Pferde sind streng im Profil gezeigt, die anderen sind versetzt gearbeitet und halten ihre Köpfe aufbäumend hoch, wenden sie heraus zum Betrachter oder senken sie, wodurch eine räumliche Staffelung erreicht werden konnte, die zumindest alle Köpfe und Hälse der Pferde sichtbar macht (Taf. 166, 1. 2.

Auf lykischen Sarkophagen hat man Gespanne meist an den Langseiten der Deckel positioniert, wie auf dem Dereimis und Aischylos-Sarkophag, dem Payawa-Sarkophag oder dem Merehi-Sarkophag, und im Rahmen eines Agons gedeutet. In jedem Fall gilt diese Interpretation für die Gespanne, auf denen der Bewaffnete mit einem Bein im Wagenkasten steht, das andere, mit dem er vom Boden abgesprungen ist, noch in der Luft hält.

Auffallend ist auch der gestreckte Galopp bei den Gespannpferden auf I 507 (Taf. 163, 1; 166, 1), der im Gegensatz zu allen anderen Viergespannen auf den Heroonfriesen und den beiden Sarkophagen aus Xanthos steht. Die Reiter auf dem Firstbalkenrelief und der Langseite des Payawa-Sarkophages reiten hingegen in gestrecktem Galopp. Auf der Grabstele von Cavuşköy sprengt ein Reiter in gestrecktem Galopp[119]. Die unterschiedliche Gangart kann nicht aus Platzgründen erfolgt sein, denn auch im verhaltenen Galopp nehmen die Pferde etwa ein Drittel der Bildfläche ein. Allerdings weisen die Reliefs auf den Grabdenkmälern in Lykien nicht oft auf den Einsatz von Quadrigen bei Kampfhandlungen hin. Das Viergespann auf I 448 (Taf. 69, 1) bildet wohl eine Ausnahme. Die Deutung des Viergespanns auf I 507 im Rahmen eines Agons wäre also nur dann möglich, wenn es sich um ein Wagenrennen handelt. Für das Verständnis dieser Platte ist dies aber nicht vorrangig von Bedeutung: Der Jüngling ist – vorerst ungeachtet, wen er repräsentiert – als siegreicher Krieger und Kämpfer gezeigt, der sowohl im Agon als auch im Kampfeinsatz seine Tapferkeit beweist[120]. Warum dieses Motiv so weite Verbreitung in der Sepulkralkunst Lykiens gefunden hat, bleibt ebenso offen, wie die Erklärung für eine Motivverdoppelung: Ist der Grabherr zweimal dargestellt, wurde das Motiv entweder aus Gründen der Symmetrie verdoppelt oder es sind zwei Männer begraben, was sich jedoch in den erhaltenen Inschriften widerspiegelt (z. B. Dereimis- und Aischylos-Sarkophag). Eine, wenn auch nicht beweisbare, Möglichkeit einer Deutung ist die Verbundenheit mit dem griechischen Kampfgeist und sportlicher

117 Borchhardt 1976a, 142.

118 Zur Siedlung von Trysa und zum Yavu Bergland s. Marksteiner 2002; Kolb 2008a. Über diesbezügliche Beziehungen lykischer Dynasten zum griechischen Mutterland ist nichts bekannt.

119 Nollé 1992, 27–30 Kat. S 7; 76–79 Taf. 9. 10 a (Stele aus Çavuşköy: Istanbul, Archäologische Museen, Inv. 1502; Ende 5. Jh. v. Chr.).

120 Inwiefern die Bilder der Apotheose des Herakles dabei von Bedeutung sind, lässt sich nicht entscheiden, da Herakles auf den Grabreliefs in Lykien keine Rolle spielt. Ob dennoch mit der Darstellung der Wagen im Apobatenmotiv eine Auffahrt des Verstorbenen gemeint ist, kann ebensowenig nachgewiesen werden, da epigraphische Hinweise fehlen. Zum Apobatenmotiv auf Sarkophagen in Lykien und zur Problematik der Deutung im Zusammenhang mit hippischen Agonen vgl. Szemethy 1996, 123–132; s. auch Benndorf – Niemann 1889, 60 f.

Aktivität sowie die Zugehörigkeit zur Aristokratie, die hier zum Ausdruck kommen soll. Der Grabinhaber zeigt sich als einem griechischen Krieger ebenbürtig und bedient sich dabei eines Motivs, das auf griechischen Grabreliefs nicht vorkommt, sondern auf bedeutenden Bauwerken wie dem Parthenon zu finden ist.

IV.2.16.2. DIE ENTFÜHRUNGSSZENE – EIN MYTHOS IN DER LEBENSWELT?, I 506 (TAF. 167, 1. 2)

Ikonographie und Motiv dieser Szene sind in der Forschung nach wie vor umstritten und in großem Maße von der Definition abhängig[121]. Ausgehend von der Darstellung selbst muss noch einmal festgehalten werden, dass die Szene sich im Freien abspielt, da die Figuren von kahlen Bäumen mit je einem abstehenden, weit nach innen gebogenen Ast eingerahmt sind. Im Laufschritt eilt ein Krieger nach links, umfasst mit der rechten Hand den Körper einer kleinen Gestalt, die er hochgehoben hat. Ikonographisch gehört die Szene auf I 506 zu den Entführungen „zu Fuß", also nicht im Viergespann, wie das meist für die Leukippiden und – soweit mir bekannt ist – bei Persephone nahezu ausschließlich der Fall ist. Der Typus der Entführungsszene, in der der Entführer mit dem/der Entführten im Arm davoneilt, findet sich sehr wohl auch unter den Bildern der Entführung durch Zeus, welcher den Knaben Ganymed in einem oder in beiden Armen davonträgt[122]. Die Haltung kommt gleichermaßen bei einer Entführung mit Gespann vor, beschränkt sich aber auf das Umfassen mit einem Arm, sofern kein Wagenlenker dabei ist oder der Entführer sich mit einer Hand am Wagenkasten festhält. Etwa aus der Mitte des 6. Jhs. v. Chr. stammt die Metope des Heraions in Foce del Sele, die den Raub der Leto durch Tityos zeigt, der die Gottheit auf den linken Arm genommen hat, davonläuft und sich zu den Verfolgern Apollon und Artemis umwendet[123]. Leto nimmt eine Sitzhaltung ein, streckt aber hilfesuchend beide Arme nach den Kindern aus[124], ein Ausdruck ihrer unfreiwilligen Lage. Etwas jünger ist die Gruppe des Westgiebels vom Apollontempel in Eretria mit der Entführung der Antiope durch Theseus, der die Amazone über seine Schulter hochhebt[125]. Allerdings lässt sich hier kein Widerstand erkennen, keine hilfesuchende Geste oder sonstige Hinweise auf eine Gegenwehr[126]. Die Entführung der Helena durch Theseus ist meist im Wagen gezeigt, bei einzelnen Darstellungen fehlt dieser jedoch oder das Paar ist noch nicht zum Wagen gelangt[127]. Die Verzweiflung der Geraubten drückt sich dann wieder in den weggestreckten Armen und dem hilfesuchenden Blick aus.

Dieses Motiv der aus- bzw. weggestreckten Arme versteht sich also als Ausdruck der Verzweiflung, die mit einer unfreiwilligen Fortbringung zu tun hat und somit im Gegensatz zur Liebesverfolgung oder zu Bergungsszenen steht. So wird die geraubte Persephone fast ausschließlich um Hilfe ringend dargestellt, womit ihr Widerstand gegen den Gott der Unterwelt betont wird, der allerdings mit der Billigung des Göttervaters agiert[128]. Unter diesem Aspekt ist die Deutung der Szene auf I 506 als eine Rettung vor der Bestie Chimaira nicht wahrscheinlich. Außerdem muss die bildliche Tradition von Entführungsszenen in Lykien und Griechenland, besonders in der Vasenmalerei, zu der Erkenntnis führen, dass es sich bei dem Relief I 506 doch nur um eine Entführung handeln kann. Warum diese Szene hier dargestellt wurde, ist eine andere Frage, die in diesem Kontext auch für J. Borchhardt nicht eindeutig und befriedigend zu beantworten ist[129]. Wichtig für eine Deutung sind der weit ausgestreckte Arm und die geöffnete Handfläche. Die Figur ist bartlos, die Kleidung gibt keinerlei Hinweise auf deren Geschlecht, denn es sind weder Gewandfalten noch ein Saum sichtbar. An dem schmalen und länglichen Kopf lässt sich keine Haarstruktur ausnehmen und der Aufbau auf der Kalotte kann daher nicht eindeutig als Haarmasse oder Knoten gedeutet werden. Mehrfach wurde eine phrygische Mütze vorgeschlagen. Der etwas nach vor zur Stirn hin fallende breite Zipfel könnte zu einer solchen Kopfbedeckung gehören, zumal es scheint, dass

121 Zusammenfassend Schwienbacher 1988, 35–38; vgl. auch Schwienbacher 2012, 285–298; Bernhardt 2007. Einige Bilder lassen nicht ausschließlich auf eine unfreiwillige Aktion schließen. Auf manchen Darstellungen scheinen weiblichen Figuren sich zu zieren, d. h. zwar mit dem „Entführer mitzugehen, jedoch mit einem gewissen Widerwillen". Es wäre durchaus möglich, dass es sich um „Entführungen" im Rahmen von Hochzeitszeremonien handelt und das Zögern der Mädchen – ob der bevorstehenden Ungewissheit beim Verlassen des elterlichen Hauses – zu verstehen ist; s. auch unten.

122 Sichtermann 1988, 157 Nr. 52 (attisch rf. Schale des Douris: Paris, Musée du Louvre, Inv. G 123; um 490–480 v. Chr.); 53 (attisch rf. Vasenfragment des Castelgiorgio-Malers: Athen, III. Ephorie, O.2 (=A 5306); um 470 v. Chr.); 56 (Terrakottagruppe aus Olympia: Olympia, Archäologisches Museum, Inv. 106; um 470 v. Chr.) Taf. 80.

123 Zum Frauenraub in der Vasenmalerei vgl. Bernhardt 2007.

124 Greco 2001, 83 f. Abb. 109.

125 Fuchs 1979, 333–335 Abb. 371. 372.

126 Dies wird bei Fuchs 1979 sehr wohl bemerkt und mit einer „archaischen Stilhaltung" erklärt.

127 Kahil – Icard 1988, 498–565, bes. 508–510 Nr. 30–33. 36. 38. 41. 42 Taf. 296. 298. 299.

128 Vgl. Lindner 1984; Güntner 1994, Güntner 1997, 956–978, bes. 967–970 Nr. 193–248 Taf. 648–652. Für den Akt des Raubes bediente man sich einer anderen Ikonographie als etwa für die Liebesverfolgung oder die Brautfahrt.

129 Borchhardt 1976a, 142 mit Verweis auf die Deutung von Malten 1925, 126 mit Anm. 10.

der Rand das Gesicht rahmt. Diese Figur stellt den Betrachter vor interpretatorische Probleme, denn wenn es sich tatsächlich um eine Mütze handelt, käme für die Deutung als weibliche Figur wohl nur eine Amazone in Frage, die ja auf den Friesen mit einer phrygischen Mütze dargestellt ist, aber nicht in den Kontext der Szene passt. Handelt es sich um eine männliche Figur, so wäre Ganymed möglich und die schildtragende Figur müsste dann Zeus sein. Dies ist jedoch sehr unwahrscheinlich, denn Zeus wäre dann gerüstet und bewaffnet, er wird aber auf den wenigen Denkmälern, die die Entführung zeigen, mit Himation und nicht in Rüstung dargestellt. Die Darstellung entspricht ikonographisch jener der Entführung des Ganymed durch Zeus, wie vor allem die Vasenmalerei des 5. Jhs. v. Chr. belegt[130]. Die Deutung, die O. Benndorf bereits vorgeschlagen hat und R. Schwienbacher präferiert, steht im Zusammenhang mit der anschließenden Platte – die Szene wird von ihnen als Rettung einer Person vor der Chimaira verstanden[131].

Herodot (Hdt. 1, 1–5) erwähnt mehrmals den Frauenraub in der östlichen Mittelmeerregion und stellt diesen auch bei den Hellenen als nicht zu ahndendes Delikt dar[132], was vielleicht auf die Entführung des Ganymed durch Zeus zurückzuführen ist. Aus der Mythologie sind jedenfalls mehrere Beispiele eines Frauenraubs bekannt, der auch in Verbindung mit einer Hochzeit erfolgen kann. Zu den bekanntesten Mythen gehören der Raub der Persephone durch Hades, der Helena und Antiope durch Theseus und Paris, der Leukippiden durch die Dioskuren, der Hippodameia durch die Kentauren, der Thetis durch Peleus, der Leto durch Tityos, um nur einige Beispiele zu nennen. Ein Frauenraub war für die antike Welt keine Besonderheit, selbst im Rahmen einer Hochzeit, wobei allerdings nicht geklärt ist, ob solch ein Frauenraub auf einer Tradition im Sinne einer Heimführung oder Abholung der Braut zu verstehen ist oder als Motiv in einer für Frauen auch bedrohlichen Lebenswelt verstanden werden muss[133]. Die Entführung oder der Raub einer Frau wurde sehr wohl verfolgt, wie die mythologische Überlieferung zeigt, denn beides erfolgt im Grunde gegen deren Willen, wie die hilfesuchend weggestreckten Arme erkennen lassen.

Der mittlere Akroter des Ostgiebels des Nereidenmonuments hat eine Entführungsszene zum Inhalt: Ein nackter Jüngling in Schrittstellung trägt eine kleinere weibliche Figur am Arm, indem er sie am Gesäß bzw. an der Hüfte und an dem Beinen umfasst[134]. So eine Entführungs- oder Raubszene findet sich auf mehreren Giebeln verschiedener Bauwerke der griechischen Klassik, wie die Zusammenstellung von J. Borchhardt zeigt[135]. Ikonographisch ist die Figur des Entführers an die Krieger anderer Friese des Heroons angepasst, allerdings muss festgehalten werden, dass mythische Helden wie Perseus, Theseus und auch Bellerophon auf den Friesen des Heroons nicht gerüstet erscheinen, sondern nackt oder mit einem Umhang bekleidet.

Die Deutung der Szene auf I 506 wirft auch heute noch viele Fragen auf, etwa ob die Entführung auf ein bedeutendes Ereignis im Leben des Grabherrn oder der Familie zurückgeht, ob es im Zuge einer Kriegshandlung zur Entführung von einer oder mehreren Frauen gekommen ist, ob es als heldenhaft und traditionell galt, seine Braut zu entführen und damit hier sehr wohl auf das Leben des Grabinhabers oder Stifters angespielt wird, oder ob diese Darstellung dem mythologischen Bereich zuzuordnen ist. Wir wissen es nicht. Allein die Vielzahl der Entführungsbilder in der antiken Welt und der griechischen Klassik im Besonderen sprechen für die Bedeutung dieses Themas, das vermutlich nicht nur im Krieg eine Rolle spielte, sondern auch in der Gesellschaft[136]. Das Relief eines heute wieder zugeschütteten Grabes in Limyra Ch V/18 (Taf. 170,2) trägt nicht zur Klärung bei, da sich um das geraubte Mädchen offenbar eine Kampfhandlung entwickelt hat[137]. Der Widerstand gegen die Entführung zeigt sich wiederum in der Körperhaltung der weiblichen Figur, die zu Fuß fortgeführt wird, denn sie wendet sich zum Verfolger um und streckt diesem hilfesuchend den Arm entgegen. Ein mytho-

130 Vgl. allg. Sichtermann 1988; 154–169.

131 Benndorf – Niemann 1889, 64; Schwienbacher 1988, 77–79.

132 Hdt. 1, 4 führt die Ahndung des Raubes der Helena mit der Zerstörung Troias als Ursache für die Feindschaft zwischen Persern und Hellenen an und begründet dies wie folgt: „Denn sie [die Perser] sehen ganz Asien als ihr Vaterland und alle Barbarenvölker, die es bewohnen, als ihre Verwandten an. Europa aber und das Land der Hellenen gilt ihnen als fremdes Land."

133 Die Definition bei Bernhardt 2007, 15–19 bezieht sich auf die Darstellungen in der Vasenmalerei, lässt jedoch andere Bilder – wie die auf Denkmälern in Lykien – außer Acht.

134 Childs – Demargne 1989, 223 f. 300–306 Taf. 147.

135 Borchhardt 1976a, 96 f.: Tempel der Athena-Nike, Athen: Eos raubt Kephalos; Apollontempel auf Delos: Boreas raubt Oreithyia (Ostgiebelakroter) und Eos raubt Kephalos (Westgiebelakroter); s. auch Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 95–98. 229 f. 387 Kat. 30 Taf. 53–57, 1.

136 Vgl. dazu die Übersicht bei Schwienbacher 1988, 43–70.

137 Borchhardt 1975a, 39–53, bes. 41 f. Abb. 20–23; Bruns-Özgan 1987, 170–177. 265 Kat. F 11 Taf. 31. 32; Schweyer 1990, 378 f. 382–384; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 95–98. 229 f. Taf. 53–57, 1.

logischer Kontext ist nicht klar ersichtlich, es könnte sich aber um Helena handeln. Dazu würden die gerüsteten Krieger passen, der Entführer trägt offenbar keine Waffen. A. Pekridou-Gorecki erkennt in dieser Szene die Heimholung der Helena durch Menelaos, die in der Vasenmalerei häufig dargestellt wurde[138]. Oder es liegt auch hier ein lokales Ereignis vor, das für die Familie des Grabstifters[139] so bedeutend war, dass es in den Bildschmuck aufgenommen wurde.

Es liegt nahe, die drei Platten links des Tores thematisch miteinander zu verbinden, d. h. einen direkten Bezug zum Grabherrn oder Grabstifter zu sehen, wie das auch in der Forschung bislang weitgehend überlegt wurde. Sieht man die Platte mit Bellerophon als Hinweis auf das Ahnengeschlecht der Lykier, so legitimiert sich der Grabinhaber mit der Wahl dieses Motivs zumindest als der lykischen Gesellschaft zugehörig. Der Jüngling auf dem Viergespann kann, sofern es sich nicht um einen in jungen Jahren Verstorbenen handelt, der Nachfolger und auch der Stifter sein, also vielleicht der Sohn des Hauses, der die Herrschaft übernimmt und sich der Herausforderung stellt. Bleibt noch die Lesung der dritten Platte mit der Entführung oder dem Raub, einer Darstellung, die der ikonographischen Tradition von Menschenraubbildern folgt, wie oben dargelegt wurde. Es liegt bei dieser Einzeldarstellung eigentlich auf der Hand, einen lokalen oder lokalhistorischen Aspekt zu erkennen, genau wie bei dem Architravfries des Grabes in Limyra, das A.-V. Schweyer lokalhistorisch interpretiert hat[140].

IV.2.16.3. BELLEROPHON, DER GRIECHISCH-LYKISCHE HEROS ALS AHNHERR UND STAMMVATER[141], I 505 (TAF. 168, 1. 2)

Ikonographisch entspricht die Darstellung dem gängigen Bild des Bellerophon-Chimaira-Motivs, das den Heros überwiegend speerschwingend auf dem Flügelpferd gegen die Chimaira kämpfend zeigt[142]. Ein großplastisches Vorbild haben die Darstellungen in Lykien in dem Akroter des Niketempels auf der Akropolis gehabt, dessen Existenz durch ein Inschriftenfragment überliefert ist[143]. Ab dem 6. Jh. v. Chr. ist dieses Motiv auch in Etrurien nachweisbar und etwa ein Jahrhundert früher auch im ostgriechischem Raum[144].

Bellerophon ist nicht nur der mythische Ahnherr der Lykier, womit er eine Berechtigung hat, Teil des Bildschmucks einer Grabanlage zu sein, sondern er hat auch Vorbildfunktion: Mit seinem Mut und Kampfesgeist hat er die Chimaira bezwungen und in feindlicher Absicht angreifende Völker aus dem Land vertrieben. Er hat damit für die Sicherheit der Bevölkerung gesorgt, also die Aufgaben erfolgreich erfüllt, die auch von einem Dynasten oder Souverän erwartet werden[145]. Es ist allerdings verwunderlich, dass nur wenige Grabdenkmäler in Lykien dieses Motiv aufgenommen haben[146]. Wie K. Schefold betont, überwiegt die Darstellung der Heldentaten des Heros, sein unrühmliches Ende hingegen wird nicht gern bildlich umgesetzt und hat auch mit Lykien nicht mehr direkt zu tun, da Bellerophon dort nur durch seine heldenhaften Taten rettend auftritt und durch die Heirat mit der Tochter des Iobates zum Ahnherrn der Lykier wird[147].

138 Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 95–98.

139 Die Bezeichnung Grabinhaber oder Grabstifter wird in vielen Fällen willkürlich gewählt, da oft nicht bekannt ist, ob der im Grab Bestattete die Errichtung des Denkmals zu Lebzeiten veranlasst hat oder ob nach dessen Tod sein Nachfolger oder ein Familienangehöriger die Erbauung in Auftrag gegeben hat. Generell geht man davon aus, dass der Bildschmuck auf das Leben des Bestatteten Bezug nimmt.

140 Schweyer 1990, 382–384 sieht in dieser Darstellung „une synthèse entre mythologie et histoire locale“, unterscheidet zwei Parteien, jene mit Pilos und jene mit Tiara bzw. phrygischer Mütze, und erkennt in ersterer die überlegen gezeigten Lykier.

141 Hom. Il. 6, 155–203; Lochin 1994, 227 Nr. 203 Taf. 166; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 116 f.

142 Jacquemin 1986, 249–259; Krauskopf 1986, 259–269; Schefold – Jung 1988, 115–124; Lochin 1994, 214–230, bes. Nr. 145–221 Taf. 158–169.

143 Vgl. Schefold – Jung 1988, 119; Boulter 1969, 133–140, mit Anführung der schriftlichen Überlieferung auf einem Stelenfragment zu einer goldüberzogenen Bronzegruppe, IG I² 380. Vgl. auch Hölscher 2000a, 99–106.

144 Krauskopf 1974, 29 f. Taf. 8. 9; s. auch die Beispiele in: Lochin 1994, 224–228.

145 Schefold – Jung 1988, 122: „Die Reliefs sind wohl als mythische Beispiele für Taten und Tugenden des hier bestatteten Fürsten zu deuten.“ Zur Bedeutung des Bellerophon auf Denkmälern der Polis vgl. Hölscher 2000a, 102–105 mit entsprechender Literatur.

146 Neben dem Relief auf der Südwand des Heroons von Trysa ist Bellerophon noch an der Wand des Pronaos vom Tempelgrab in Tlos und mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit auf dem südlichen Giebel des Heroons von Limyra dargestellt: dazu s. Borchhardt – Pekridou – Gorecki 2012, 116 f. Taf. 7, 3. 4.

147 Schefold – Jung 1988, 115–127, bes. 122 f. Treuber 1887, 63–75.

IV.3. REALIEN – IDENTITÄTSFINDUNG NACH AUSSEN

IV.3.1. TRACHT, BEWAFFNUNG UND RÜSTUNG DER FIGUREN

IV.3.1.1. TRACHT

Der überwiegende Teil der männlichen Figuren trägt einen knielangen und gegürteten Chiton, auch eine Chlamys, die sitzenden bzw. stehenden Figuren außerhalb von Kampfszenen ein Himation. Nackt sind ausschließlich mythische Figuren dargestellt, wie etwa Perseus oder Theseus. Weibliche Figuren tragen üblicherweise einen ionischen oder dorischen Chiton oder Peplos und ein Himation, Amazonen ein langärmeliges Trikot mit Beinlingen oder einen knielangen Chiton und eine phrygische Mütze.

Die Figuren sind also mehrheitlich in griechisches Gewand gekleidet, in manchen Fällen tragen sie eine persische Tracht (z. B. Schirmhalter, Bogenschützen Taf. 27, 1; 46, 1; 87, 2; 88, 1; 90, 1; 132, 2), was jedoch aufgrund des historischen Kontextes nicht ungewöhnlich ist (s. u. Kap. VII.)[1]. Der Chiton ist ein weit verbreitetes Kleidungsstück für Männer und Frauen, ebenso das Himation oder die Chlamys. Auf den Friesen tragen die weiblichen Figuren den ionischen Chiton mit Apoptygma (I 481, Fig. 1. 2. 4. 5; Taf. 49, 1; I 538, Fig. 2; Taf. 125, 1; I 539, Fig. 3; Taf. 126, 2; I 540, Fig. 1; Taf. 127, 2), einige Figuren auch den Chiton (I 481, Fig. 3. 6; Taf. 49, 1; I 538, Fig. 3; Taf. 125, 1). Bei dem Peplos der Penelope und der anderen weiblichen Figuren, handelt es sich um den sog. Ionischen Chiton, der nicht mit Nadeln an den Schultern fixiert ist, sondern mit Knöpfen zusammengehalten wird oder genäht ist[2]. Der Peplos wird also vereinzelt dargestellt, meist in mythologischem Kontext, hier auch für Penelope (I 481, Fig. 2, Taf. 50, 2) und für Philodike, die Mutter der Leukippiden, (I 538, Fig. 2, Taf. 125, 1). Ähnlich verhält es sich mit den auf Denkmälern dargestellten Rüstungsteilen, die keine spezifisch lykische Bewaffnung oder Behelmung implizieren, wie sie etwa aus den Schriftquellen überliefert ist[3].

IV.3.1.2. SCHUTZWAFFEN (TABELLE 1.2)

Anhand der Schutzwaffen lassen sich Krieger kaum schematisch einordnen, denn auf allen Friesen mit Hopliten können alle Helmformen mit verschiedenen Panzertypen (z. B. Muskelpanzer, Leinenpanzer) kombiniert sein oder ohne Panzer getragen werden[4]. Dies gilt auch für Angriffswaffen, die ebenso mit allen Helm- und Panzerformen vorkommen. Dies entspricht dem für Hoplitenkämpfe durchaus üblichen Bild, das sich auch in der Vasenmalerei findet[5]. Auffallend sind hingegen drei Krieger auf der Stadtmauer, die ein Sichelschwert schultern (I 465, Fig. 2–4, Taf. 98, 1) – diese Schwertform ist bei Herodot als charakteristische Waffe für die lykischen Krieger im Heer des Xerxes überliefert[6] – sowie drei der Angreifer außerhalb der Stadtmauern (I 464, Taf. 97, 1), deren Schilde eine ovale Form haben, wobei der erhöhte Schildbuckel gut sichtbar ist. Außerdem ist die Kleidung dieser letztgenannten Krieger ungewöhnlich, denn sie scheinen unbekleidet zu sein oder ein eng anliegendes Trikot zu tragen. Darstellungen von Kriegern mit einem Schwertgurt, der um eine nackte Taille gebunden ist, sind mir nicht bekannt. Das Schwert steckt im Gürtel und nicht, wie bei den anderen schwerttragenden Kriegern, an einem Wehrgehenk um die Schulter.

Ein Großteil der kämpfenden Figuren trägt einen Rundschild[7]. Oft ist dessen Innenseite mit dem Armbügel für den Unterarm und einem Haltegriff für die Hand zu sehen (I 447, Fig. 2 und 3; I 449, Fig. 1. 3. 4; I 450, Fig. 3; I 451, Fig. 3 und 9; I 452, Fig. 2–4; I 453, Fig. 4 und 5; I 454, Fig. 1–3; I 455, Fig. 4; I 456, Fig. 1 und 3; I 457, Fig. 1 und 4; I 458, Fig. 2; I 459, Fig. 1, Taf. 68, 1; 70, 1; 72, 1; 73, 1; 76, 1; 77, 1; 78, 1; 79, 1; 81, 1; 83, 1; 85, 1; 86, 2)[8]. Einige der Amazonen haben eine Pelte als Schutzwaffe (I 516; I 517; I 469; I 470; I 471; I 472; I 473; I 475; I 478, Taf. 28, 1; 30, 1; 103, 2. 3; 104, 2; 106, 1. 2; 110, 2; 113, 1). Andere Schildformen als die oben genannten kommen auf den Friesen nicht vor.

1 Die vorgelagerte Region Lykiens hatte nicht nur eine strategisch wichtige Lage, sie war über lange Zeiträume sowohl dem persischen Orient als auch dem attischen Reich verpflichtet, sodass eine Einflussnahme oder Übernahme persischer bzw. griechischer Elemente nicht verwundert, allerdings auch immer im Kontext zu betrachten ist. Zusammenfassend jetzt Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 159–186.

2 Benndorf – Niemann 1889, 235 f. erkennt bei den meisten weiblichen Figuren den dorischen gegürteten Chiton. Zu Peplos und Chiton s. auch Pekridou-Gorecki 1989, 71–82; Schmaltz 1998, 1–13, mit Literatur. Zu ionischen Chiton s. Lee 2005, 55 f. die Autorin weist auf die Problematik der Identifizierung und Zuweisung des von Homer überlieferten Peplos, der in der Forschungsgeschichte im 19. Jh. mit dem Dorischen Peplos, der mit Nadeln befestigt ist, gleichgesetzt wurde: Lee 2005 57; vgl. dazu ausführlich Lee 2003, 118 147, bes. 124 133.

3 z. B. das für die Lykier spezifische Sichelschwert, das bei drei Kriegern (I 465, Fig. 2–4) zu sehen ist, oder der Bogen (Hdt. 7, 92), den – abgesehen von Jägern – einige Krieger (I 526, Fig. 1. 4. 5; I 528, Fig. 1; I 458, Fig. 4) oder Amazonen führen.

4 Ähnliches konstatiert Th. Schäfer für die Darstellungen auf weißgrundigen Lekythen und auf Grabreliefs aus der 2. Hälfte des 5. Jhs. v. Chr.: Schäfer 1997b, 29–36. Zu griechischen Waffen s. Snodgrass 1999; Anderson 1991, 15–37. Zu Waffen und Rüstungen auf den Grabmälern in Limyra s. Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 172–185.

5 Vgl. Muth 2008, 142–238. Das gilt für die schwarzfigurigen wie für die rotfigurigen Vasenbilder mit Hoplitenkämpfen.

6 Hdt. 7, 92 berichtet von Dolchen (ἐγχειρίδια) und Sichelschwertern (δρέπανα) als Waffen der Lykier, ebenso von Pfeilen, Wurfspeeren, Panzern und Beinschienen (vgl. auch Hdt. 7, 76 f.). Die ‘άρπη ist als Waffe bei den Ägyptern gebräuchlich (vgl. Schoske 1980, 819–921 s. v. Krummschwert) und wird auch für die Philister überliefert (1 Sam. 17, 4–7). Vgl. zur Bewaffnung der Lykier auch Borchhardt 1976a, 60 f., der auf lykischen Denkmälern im 4. Jh. eine gemischte griechisch-persische Bewaffnung konstatiert.

7 Vgl. Borchhardt 1976a, 65. Zum Rundschild vgl. Bradford 1980, 70–72; Bol 1989a, bes. 1–5; Anderson 1991, 15–18; Snodgrass 1999, 53–55; Connolly 1998, 51–54.

8 Zur Terminologie s. auch Bol 1989a, 4. Der Autor sieht im Bügel eine wichtige Neuerung und ein Charakteristikum des argolischen Rundschildes, der dem Krieger einen stabileren Schutz und eine sichere Wehr ermöglichte; ebenda 2–4.

A. Keen führt die mehrheitlich griechische Rüstung der Krieger auf Denkmälern in Lykien auf griechische Bildhauer zurück, die vermutlich vor allem für den Skulpturenschmuck von monumentalen Grabbauten engagiert wurden, schließt aber auch nicht aus, dass die lykische Bevölkerung Rüstungen der Griechen übernommen hat[9].

HELME

Generell sind auf den Friesen drei Helmformen dargestellt: der korinthische Helm (dieser wird ausschließlich hochgeschoben getragen), der attische Helm (alle mit Stirnschiene und Nackenschutz, wenige haben auch Wangenschutz bzw. Wangenklappen) und der Pilos-Helm[10]. Eine Darstellung zeigt einen phrygischen Helm. Alle Helmformen können mit oder ohne Helmbusch gearbeitet sein.

Einige Verteidiger der Stadtmauer auf den Platten der Stadtbelagerung tragen eine Tiara, womit eine persische Konnotation gegeben ist. Ob es sich um Hilfstruppen handelt oder um in Lykien ansässige Krieger persischer Abstammung, die zur Verteidigung der Mauern antreten, lässt sich schwer entscheiden[11]. Die Fassade neben dem Eingang zu einem Felsgrab in der Nekropole II von Limyra (PII/105, Taf. 170, 7) ist mit einer familiären Szene reliefiert: Auf dem linken Bildfeld, links des Eingangs, wendet sich ein unbärtiger Mann, mit einem Hosen-Ärmelgewand und einer Tiara bekleidet, im Grußgestus einer Frau und einem nackten Knäblein zu, die auf dem Bildfeld rechts des Zugangs dargestellt sind[12]. Der Mann weist durch seine „gräko-persische Mischtracht“[13] auf eine persische Abstammung hin, wie auch Münzbilder persischer Satrapen und lykischer Dynasten diese mit einer Tiara zeigen. Weitere Beispiele für Tiaraträger auf lykischen Grabreliefs sind z. B. Uzeblẽmi (Kadyanda) mit tiaraartigem Helm[14], die Perser auf dem Nereidenmonument von Xanthos, der Tiaraträger auf einer Basis in Limyra, der thronende Autophradates auf dem Pajawa-Sarkophag, der Reiter auf der Stele von Yalnızdam oder die als Statue bezeichnete Figur auf dem Grabmal des Apollonios bei Olympos[15].

Bei der Vielfalt der Denkmäler, auf denen Tiaraträger in unterschiedlichen Kontexten dargestellt sind, lässt sich doch durchaus die von Jan Zahle postulierte These, dass diese persische Kopfbedeckung allgemein gebraucht wurde und nicht nur einen hohen (persischen) Würdenträger kennzeichnet, unterstützen und weiterführen, dass der Träger damit vielleicht auf seine persische Abstammung oder seine Verbundenheit mit dem persischen Machthaber hinweisen wollte, also eine bestimmte Aussage über den Träger möglich ist[16].

Mit Ausnahme des Frieses mit dem Kentaurenkampf sind auf allen Friesen der äußeren Südseite bewaffnete Kämpfer zu sehen. Auf dem Amazonenfries ist die Verteilung der Helmformen in etwa ausgewogen: Soweit das aufgrund der Verwitterung erkennbar ist, tragen zwei Krieger den korinthischen Helm, wahrscheinlich je drei den attischen und den Pilos. Im Kampf der Sieben gegen Theben überwiegen die Piloi mit 14 Stück, danach kommen die attischen Helme mit zwölf Exemplaren und nur ein Krieger trägt einen korinthischen Helm. Die Kämpfer auf dem unteren Fries tragen mehrheitlich den attischen Helm, insgesamt 17 Stück, neun sind mit dem Pilos bestückt und vier mit dem korinthischen Helm. Auf dem Fries mit dem Freiermord kommt der Pilos bei Odysseus, Telemachos und Eumaios vor, bei der Kalydonischen Eberjagd sind 16 Jäger mit Pilos erhalten und nur zwei tragen einen attischen Helm (I 487, Fig. 5 und I 488, Fig. 3, Taf. 162, 2; 163, 1), wobei ersterer zusätzlich durch einen Muskelpanzer geschützt ist.

Von den insgesamt 61 Figuren am Schlachtfries der Westseite sind 58 in Kampfhandlungen verwickelt, von diesen tragen neun einen korinthischen Helm, 23 einen attischen Helm und 16 einen Pilos. Es sind also 50 Krieger durch einen Helm geschützt, die acht verbleibenden ohne Helm werden von Gegnern niedergerungen und haben

9 Keen 1998, 228–232, bes. 230 f. Der Autor verweist dabei auf die Studie von Head 1992, die mir nicht zugänglich war. Seine Vermutung, in den Kriegern auch griechische Verbündete und Hilfstruppen zu sehen, kann nicht nachgewiesen werden; vgl. Keen 1998, 230 mit Anm. 23.

10 Benndorf – Niemann 1889, 236 f. Zu den Helmtypen vgl. allg. Dintsis 1986; Schäfer 1997b.

11 Krieger in persischer Hosentracht und Tiara sowie persisch-stämmige Namen wie z. B. Mithrapata weisen auf entsprechende Herkunft in der lykischen Bevölkerung.

12 Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 38 f. 163 f. 167. 257–260. 380 Kat. 5 Taf. 23, 2. 3.

13 Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 257.

14 Borchhardt 1999, 59; s. dazu auch Schäfer, 1997b, 90–95. 101–104. Der Autor betont, „dass der phrygische Helm aus attischer Perspektive offenbar mindestens zum Ende des 5. Jhs. als typische Kopfbedeckung nördlicher und kleinasiatischer Völker“ angesehen wird.

15 Vgl. die Zusammenstellung bei Borchhardt 1999, 59–69 Taf. 12, 1; 15, 7. 8; 16, 2. 4. 7. 9. Der Autor unterscheidet verschiedene Formen der Tiara als Rangzeichen.

16 Zahle 1990, 54. Vgl. auch Schäfer 1997b, 102–104 in Bezug auf den phrygischen Helm, dessen vermehrtes Vorkommen auf attischen Grabreliefs der Autor mit den Auseinandersetzungen zwischen Athen und Thrakien zu Beginn des 4. Jhs. verbindet. s. auch Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 173 f.

den Kopfschutz offenbar verloren. Nur bei einer Figur (I 457, Fig. 2, Taf. 83, 2) könnte der Helm auf dem Boden liegen.

Auf dem Nordfries überwiegen die Piloi bei den Leukippiden mit neun Stück, nur ein Verteidiger hat einen attischen Helm (I 535, Fig. 2, Taf. 122, 3). Auffallend sind die flachen bzw. etwas mehr abgerundeten Pilos-förmigen Helme des Dioskuren I 531, Fig. 3 und des Verfolgers I 532, Fig. 2 (Taf. 118, 3; 119, 3) sowie die hohe Kalotte des wohl attischen Helmes bei I 530, Fig. 3 (Taf. 177, 1). Einen ähnlich flachen Helm hat auch der Krieger im Viergespann auf der Einzelplatte I 507 (Taf. 164, 1).

Auf dem Jagdfries der Nordseite lassen sich aufgrund der Verwitterung mit Sicherheit noch vier Piloi nachweisen (I 576, Fig. 1 und 3; I 575, Fig. 3; I 570, Fig. 1, Taf. 133, 2; 134, 2; 136, 1), die Kopfbedeckung von I 569, Fig. 3 (Taf. 136, 2) ist nicht mehr eindeutig identifizierbar, die hohe Kalotte spricht für einen korinthischen Helm, vergleichbar mit jenem von I 563, Fig. 1 (Taf. 148, 2). Auf dem darunterliegenden Kentaurenfries lassen sich bei den Lapithen 13 Piloi erkennen und auf den Platten, die der Ostseite zugewiesen sind, fünf Piloi.

Zweimal hat Theseus einen Piloshelm (I 512 und I 513, Taf. 153, 1; 152, 1) und auch bei Perseus (I 580, Taf. 154, 1) ist ein solcher erkennbar. Außerdem zeigen die Krieger auf dem doppelseitig reliefierten Fragment zwei Piloshelme sowie einen attischen Helm mit Nackenschutz und noch schwach im Relief sichtbaren Stirngiebel. Ein korinthischer Helm liegt auf dem Boden und ist keinem der dargestellten Krieger zuzuordnen.

KORINTHISCHER HELM

Der korinthische Helm stellt die kleinste Gruppe der auf dem Fries gezeigten Helmtypen, auf der Westseite sind insgesamt zehn Krieger mit korinthischem Helm zu sehen[17]. Typologisch entsprechen sie dem späten Typus[18]. Auf den Platten der Landungsschlacht auf der Westwand ist er bei 50 dargestellten Helmen nur neun Mal vertreten, bei der Stadtbelagerung sind vier der Angreifer (I 463) mit einem korinthischen Helm ausgestattet, bei der Amazonomachie der Westwand hingegen nur zwei Krieger. Die Form des korinthischen Helmes variiert geringfügig, der Großteil weist eine bauchige, weit nach hinten gezogene Kalotte auf (I 447, Fig. 3; I 449, Fig. 3 und 4; I 450, Fig. 3; I 451, Fig. 6; I 456, Fig. 1; I 457, Fig. 4; I 459, Fig. 1, Taf. 68, 1; 71, 1; 72, 2; 73, 1; 81, 2; 84, 1; 87, 1), bei einem Krieger ist die Kalotte weniger ausladend (I 451, Fig. 3, Taf. 74, 1). Alle haben zusätzlich einen Helmbusch und ihre Träger bewegen sich im Kampf nach rechts, scheinen also zu jenen Kriegern zu gehören, die von den Schiffen kommen und von links angreifen[19].

Ob alle Träger des korinthischen Helmes auch als Strategen anzusprechen sind, die mit Vollbart auftreten, lässt sich nicht entscheiden[20], vielmehr scheinen sie auf den Heroon-Friesen Krieger zu bezeichnen, die Lykien angreifen, vielleicht auch Krieger griechischer Herkunft (s. u. Kap. V. *Interpretation*). J. Borchhardt spricht sie in einzelnen Fällen als militärische Oberbefehlshaber an und sieht in diesem Kontext die Szene auf der Nordseite des Harpyien-Monuments in Xanthos, wo der bärtige Thronende dem gerüsteten bartlosen Krieger einen korinthischen Helm überreicht[21]. Lykische Münzen belegen das Bildnis eines Bärtigen mit korinthischem Helm im 5. Jh. nicht, sehr wohl aber sind Prägungen bekannt, die den Kopf der Athena mit korinthischem Helm zeigen, so könnte ein Kontext zu dem korinthischen Helmtypus gegeben sein[22].

Anders verhält es sich auf dem Großen Sockelfries des Nereidenmonuments, wo neben einem bärtigen Krieger (BM 859, Taf. 174, 5) auch ein jugendlich bartloser einen solchen Helm trägt (BM 185), womit wieder die Kennzeichnung als Stratege zu hinterfragen ist, die sicherlich nicht zwingend war, wie auch Th. Schäfer betont, der im Tragen dieses Helmes ein Zeichen für militärische Arete sieht[23]. J. Borchhardt spricht den Rang eines Strategen nicht nur Kriegern mit dichtem Vollbart und korin-

17 Die Tragweise der korinthischen Helme wird von O. Benndorf als „jünger“ eingestuft, da sie auf den Hinterkopf geschoben sind: Benndorf – Niemann 1889, 236. Zum korinthischen Helm vgl. Dintsis 1986, 87–95; Pflug 1988, 65–106; Snodgrass 1990, 50–52; Schäfer 1997b, 43–70; Connolly 1998, 60–63; Schwartz 2009, 55–66, bes. 59–61 hebt die besonders im Kampf unpraktische Form des korinthischen Helmes hervor. Weiters betont er, wie auch schon Th. Schäfer, dass der hochgeschobene Helm wegen der starken Gewichtsverlagerung nach hinten keinen Halt auf dem Kopf gewährleistet hätte und selbst Sturmbänder einem Wackeln oder Verrutschen nicht hätten entgegenwirken können. Eine plausible Erklärung für diese Tragweise bei Kampfbildern bietet Schäfer 1997b, 46–49. Vgl. auch Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 172 f. Zum korinthischen Helm ausführlich und zum Fundmaterial aus Olympia s. Frielinghaus 2011, 14–52. Perdrizet 1908, 99–101 und Frielinghaus 2007, 139–185 zu den Funden aus Delphi. Zur Herkunft und Verbreitung des korinthischen Helmes s. auch Pflug 1988, 99–104 mit Abb. 48. Dass der korinthische Helm ein typisches Rüstungsteil der Griechen war, das in Kleinasien zwar bekannt war, aber keine Verwendung fand, beweist auch die Fundsituation, denn es ist dort bisher nur ein Exemplar aufgetaucht; ebenda 104.

18 Schwartz 2009, 58 mit Abb. 7.

19 Vorausgesetzt, man kann anhand der Bewegungsrichtung Parteien unterscheiden.

20 Vgl. Schäfer 1997b, 65–68; Borchhardt 1999, 54–56; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 172 f.

21 Borchhardt 1999, 54 f. Taf. 9, 2.

22 Borchhardt 1999, 55 Anm. 15 mit entsprechender Literatur.

23 Childs – Demargne 1989, 55 f. Taf. 20, 1 (BM 859); 71 f. Taf. 34, 1. 2; 35, 1. 2 (BM 185); unsicher: Childs – Demargne 1989, 61 f. Taf. 27, 1 (BM 864 [?]); 79 f. Taf. 42, 1 (BM 883); 80 f. Taf. 43, 1 (BM 882); 87–89 Taf. 48, 1 (BM 869); 308 mit Anm. 280; Borchhardt 1999, 55 Taf. 9, 1. Dazu vgl. Schäfer 1997b, 67 f. mit Anm. 95. 102. Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 172 f. mit Anm. 93. 94.

thischem Helm zu und verweist auf die idealisierten Gesichtszüge dieser Bildnisse, sondern auch solchen mit attischem bzw. phrygischem Helm oder Pilos[24]. Insgesamt fällt auf dem Nereidenmonument das seltene Vorkommen des korinthischen Helmes auf, wie auch W. A. P. Childs betont[25]. Bei den neun Trägern des korinthischen Helmes auf dem Schlachtfries der Westseite des Heroons ist nicht von einer Rolle als Strategen auszugehen oder die Arete dieser Krieger besonders hervorzuheben, sondern vielmehr scheint hier die Kennzeichnung von Gegnern aus nicht lokalen Gefilden angestrebt worden zu sein, zumal sich diese in auffallender Weise durchwegs von den Schiffen aus nach rechts bewegen (s. dazu Kap. V. *Interpretation*). Nur dem linken Krieger mit korinthischem Helm, der sich im Zweikampf mit einem unbärtigen Gegner mit attischem Helm befindet (I 459, Fig. 1, Taf. 86, 2), könnte auch die Funktion eines Oberbefehlshabers zugesprochen werden, da er derjenige ist, der vom Schild nicht verdeckt ist und schon auf Grund der Positionierung dieses Zweikampfes hervorgehoben ist[26]. Vier weitere korinthische Helmträger sind auf dem Fries der Stadtbelagerung (I 463, Taf. 96, 1) zu sehen, wiederum unter den Angreifern, die sich dem Einfallstor der Stadtmauer nähern. Hingegen ist keiner der Verteidiger auf den Stadtmauern mit einem solchen Helm gerüstet. Korinthische Helme tragen auch zwei Griechen auf dem Amazonomachiefries der Westseite (I 468, Fig. 4, Taf. 102, 1; I 469, Fig. 6, Taf. 103, 1), ein Kämpfer auf dem Fries der Sieben gegen Theben (I 522, Fig. 3, Taf. 44, 1) und vier (evt. fünf) auf dem darunter befindlichen Fries mit der Landungsschlacht (I 525, Fig. 8; I 527, Fig. 1 und 5; I 528, Fig. 2, Taf. 45, 2. 3. 4; 47, 2; vielleicht auch I 529, Fig. 1, Taf. 48, 1, aber wegen der schlechten Erhaltung nicht mit Sicherheit feststellbar). Es ist auch bei diesen Figuren fraglich, ob es sich um Strategen handelt, da anhand der Bewegungsrichtung die Kampfparteien nicht konsequent auseinandergehalten werden können, die Anführer dann auf beiden gegnerischen Seiten agieren. Es ist jedoch auffallend, dass der Krieger auf dem Viergespann der Einzelplatte I 507 (Taf. 164, 1) keinen korinthischen Helm trägt, woraus geschlossen werden kann, dass sich der lokale Fürst oder Anführer bewusst nicht in dieser rein griechischen Rüstung präsentieren wollte.

Auf der unteren Platte I 463 (Taf. 96, 1. 2) der Stadtbelagerung sind alle vier angreifenden Krieger mit korinthischem Helm ausgestattet, die sich in Details unterscheiden: bauchig breit, bauchig schmal, mit längerem oder kürzerem Wangenschutz. Bei Fig. 4 scheint der Nackenschutz verkürzt, da der Kopf etwas nach hinten gestreckt ist und die Kalotte fast den Nacken berührt.

Zusammenfassend ist festzustellen, dass der korinthische Helm ausschließlich für Figuren ausgewählt wurde, die einer angreifenden Partei (Westfries) oder griechischen Kämpfern (gegen Amazonen) zuzuordnen sind.

ATTISCHER HELM

Der attische Helm kommt auf dem Westfries 24 Mal in verschiedenen Varianten vor, mit betont bauchiger oder flacher Kalotte, wiederum mit oder ohne Busch[27]. Meist ist der Stirnbügel oder die Stirnklappe gut sichtbar, ebenso der oft lange Nackenschutz. Vergleichsweise selten sind Wangenklappen dargestellt bzw. erkennbar (I 447, Fig. 4; I 449, Fig. 5 und 6; I 450, Tropaion; I 457, Fig. 3, Taf. 68, 4; 71, 2; 72, 1; 83, 1)[28]. Die Kalotte ist meist kugelig gerundet und weit in den Nacken gezogen, sodass eine bauchige Form entsteht. P. Dintsis betont, dass vor allem die Kalotte des attischen Helmes über die Jahrhunderte kaum Veränderungen erfuhr[29].

Der attische Helm wird von beiden kämpfenden Parteien getragen. Auf den Platten der Stadtbelagerung sind neun Krieger auf den Stadtmauern und eine Dreiergruppe der Angreifer mit dem attischen Helm gerüstet, wobei die Form des Helms nicht einheitlich ausgearbeitet ist. Die Figuren der Dreiergruppe (I 464, Taf. 97, 1) tragen einen

24 Borchhardt 1999, 54–59.

25 Er erkennt sechs korinthische Helme: Childs – Demargne 1989, 308. 312 f. (Großer Sockelfries: BM 864. 859. 185; Kleiner Sockelfries: BM 869. 882. 883). Weitaus größer ist dagegen die Anzahl des attischen Helmes mit mehr als 80 Stück; ebenda 307.

26 So Borchhardt 1999, 55 Taf. 9, 4.

27 Bei Benndorf – Niemann 1889, 236, werden 77 attische Helme gezählt. Schäfer 1997b, 71–89. Zur Verbreitung dieses Helmtypus s. Waurick 1988, 168 f. Abb. 46.

28 Typus nach Schäfer 1997b, 194 Nr. 5. Waurick 1988, 169–180. Der korinthische Helm wurde vermutlich bis ins frühe 5. Jh. getragen: Snodgrass 1999, 93 f. Der Typus des attischen Helmes mit Stirnschirm, der vor allem im Hellenismus verbreitet war, kommt hier nicht vor. Dintsis 1986, 111 f. Taf. 24, 3; 27, 3; 37, 9; Beilage 8 Nr. 308; Waurick 1988, 151–180, bes. 163–169.

29 Dintsis 1986, 108–111.

kleinen kugelförmigen Helm ohne Busch, mit Nackenschutz und Stirnschirm, der noch schwach im Relief wahrzunehmen ist, scheinbar die frühe Form des attischen Helmes mit kleiner Kalotte[30]. Ähnlich ist der Helm mit dem schmalen Stirnschirm des Kriegers auf der Stadtmauer, der in auffordernder Geste die anderen Krieger zum Abmarsch ruft (I 466, Fig. 1, Taf. 99, 1), sowie des Schlächters I 462, Fig. 1 (Taf. 91, 1), dessen Helm auf der Stirnmitte spitz zuläuft und mit einem hohen Busch geschmückt ist. Genau diese Form trägt auch der Anführer I 465, Fig. 5 (Taf. 98, 2), dessen Kopf im Dreiviertelprofil zu sehen ist. Der im Opfergestus dargestellte Krieger I 462, Fig. 3 (Taf. 91, 1) trägt gleichfalls einen attischen Helm mit Stirngiebel, der sich nach oben zuspitzt und noch deutlich zu erkennen ist. Auf der Kalotte steckt nicht nur ein hoher Busch, sondern an der Seite stehen flügelförmige Aufsätze ab. Es könnte sich dabei auch um Federn handeln[31]. Die Variationsbreite der Ausarbeitung der attischen Helme auf den Friesen entspricht durchaus einer gängigen Vielfalt, die beispielsweise auch auf dem Nereidenmonument oder den Friesen am Heroon in Limyra zu beobachten ist[32]. Fünf griechische Kämpfer tragen auf dem Amazonenfries der Westseite einen attischen Helm. Auch bei diesen liegt kein einheitlicher Typus vor, doch haben einige einen üppigen Busch (I 471, Fig. 1; I 472, Fig. 2; I 475, Fig. 4; I 476, Fig. 4, Taf. 104, 1; 105, 2; 108, 1; 111, 1) und auch Wangenklappen (I 472, Fig. 2; I 476, Fig. 4, Taf. 105, 2; 111, 1)[33]. Der Helm von I 472, Fig. 2 hat eine hohe Kalotte und der Busch setzt in geschwungener Form an, womit er auch an einen phrygischen Helm erinnert. Jedoch setzt sich der Stirnbügel schwach im Relief ab, was wiederum auf einen attischen Helm verweist.

Diese Beobachtungen zeigen deutlich die heterogene Ausarbeitung der Helmformen, ein Phänomen, das unter Berücksichtigung der unterschiedlichen Bildhauerhände und verglichen mit anderen Denkmälern, wie etwa dem Nereidenmonument und dem Heroon von Limyra, weiter nicht verwundern muss. Auf dem Nereidenmonument stellt der attische Helm die häufigste Form dar, 26 Exemplare auf dem Großen Sockelfries und 57 auf dem Kleinen Sockelfries, alle werden dem Atelier M II zugeschrieben und sind bis auf kleine Details sehr homogen ausgearbeitet[34]. Der attische Helm ist eine weit verbreitete Schutzwaffe, der auf den Friesen des Heroons keine spezielle Bedeutung zukommt[35].

PILOS

J. Borchhardt sieht diese Helmform als arkadisch-lakonischen Pilos und führt zu den Pilosträgern auf dem Inschriftenpfeilers in Xanthos auch die Erwähnung in der Inschrift an: „Sieben Hopliten tötete er an einem einzigen Tage, Männer aus Arkadien“[36]. Der Pilos kommt in verschiedenen Varianten vor und ist der am meisten getragene Helm (mindestens 119 Mal) auf den Friesen des Heroons[37]. Auf den Reliefs der Landungsschlacht ist er z. B. 16 Mal dargestellt. Er kommt mit oder ohne Helmbusch, mit niedriger oder hoher Kalotte, hohem oder kurzem Stirn- bzw. Nackenschutz (Stephane) vor[38]. Der Pilos wird ausschließlich von Fußkämpfern oder Jägern getragen und ist auf den Heroonfriesen bei Krieger beider Parteien in Verwendung[39]. Anders als auf attischen Reliefs, bei denen Th. Schäfer eine auffallende, nahezu ausschließliche Häufigkeit des Pilos bei den unterliegenden Kämpfern konstatiert, kann diese Differenzierung für die Friese des Heroons nicht gelten[40]. Ebenso wird man den Pilos als Schutzwaffe für den „einfachen“ Krieger auf den Heroonreliefs ausschließen oder zumindest nicht verallgemeinernd annehmen, da jede Helmform mit jedem Panzertyp vorkommt. Vasenbilder zeigen Krieger mit Piloi, die gegeneinander kämpfen und sich nur anhand der Kleidung bzw. durch Nacktheit unterscheiden[41].

Die Stephane setzt sich bei den meisten Piloi deutlich von der Kalotte ab und steht schirmartig weg. Der Ansatz der Kalotte ist etwas eingezogen, wölbt sich danach aus

30 Vgl. Schäfer 1997b, 71–89.

31 Vgl. die Stelle bei Hdt. 7, 92, der bezüglich der Schutzwaffen der Lykier von federnbesetzten Filzhüten spricht. Vgl. dazu Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 175. Reich dekorierte und geschmückte Helme sind aus der Vasenmalerei bekannt: z. B. Muth 2008, 193–196 Abb. 118 (attisch rf. Schale des Epidromos-Malers: London, British Museum, Inv. E 43 [1892.7-18.6]; um 510–500 v. Chr.); Abb. 120 (attisch rf. Schale des Douris: New York, Privatbesitz; um 490–480 v. Chr.); 380–382 Abb. 270 A (attisch rf. Volutenkrater des Niobiden-Malers: Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 81627 [H2421]; um 460 v. Chr.).

32 Childs – Demargne 1989, Taf. 22, 1; 25, 1; 72, 1. 2; 120, 1; Borchhardt 1976a, 63 (Westfries) Taf. 20. 21. 23, 3. 4; 24, 1; 25, 1.

33 Bei Benndorf – Niemann 1889, 236 werden vier attische Helme mit Backenklappen gezählt.

34 Childs – Demargne 1989, 307 f.; Schuchhardt 1927, 95–107.

35 Schäfer 1997b, 71–89, bes. 83 betont die heterogene Bewaffnung der Kämpferparteien; Borchhardt 1999, 57–59.

36 Borchhardt 1999, 56.

37 Zum Pilos in Lykien vgl. bes. Borchhardt 1999, 56 f.; s. auch Borchhardt 1976a, 63. Vgl. Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 174.

38 Borchhardt 1976a, 63; Dintsis 1986, 61–66 Taf. 22, 4; 26, 1; 27, 3; Snodgrass 1999, 94; Schäfer 1997b, 105–126; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 174. Zur Entwicklung dieser Helmform s. Waurick 1988, 151–158.

39 Schäfer 1997b, 116 f. schließt zu Recht die Zuordnung des Pilos für bestimmte Völkerschaften aus.

40 Schäfer 1997b, 114 f.

41 z. B. Muth 2008, 234 f. Abb. 154 (attisch rf. Kelchkrater: Sarajevo, Nationalmuseum, Inv. 28; um 430–410 v. Chr.). Außerdem tragen Odysseus und Telemachos einen Pilos, womit ein hierarchischer Ansatz nicht gegeben ist, vgl. auch Krieger auf attischen Grabreliefs, die einen Pilos tragen, s. u.

und verläuft nach oben zu konisch, einige weisen eine abgerundete Spitze auf. Es lässt sich nicht mehr feststellen, ob alle Piloi über einen Helmbusch verfügten, da dieser in manchen Fällen vielleicht durch Malerei ergänzt war. Im Relief sind jedenfalls nicht alle Piloi mit einem Busch versehen. Dies gilt auch für andere Helmformen auf den Friesen.

Einige Krieger auf der Westseite stechen durch einen Helm mit auffallend runder oder kugelförmiger Kalotte hervor, auf der sich kein Stirnbügel abzeichnet (I 452, Fig. 3; I 454, Fig. 1 und 3; I 466, Fig. 1, Taf. 76, 2; 78, 1; 99, 1). Ob dieser durch Malerei angegeben war, lässt sich nicht mehr nachweisen. Vermutlich handelt es sich um eine Variante des attischen Helmes. Über die weite Verbreitung dieses Helmtypus auf den Denkmälern außerhalb Attikas hat Th. Schäfer bereits reflektiert[42]. Er überwiegt auf den Denkmälern in Lykien bei weitem, einzig beim Nereidenmonument kommt der Pilos insgesamt nur 18 Mal sicher vor[43]. Durchaus erwägenswert sind bei der Wahl dieses Typus die einfache Form und damit vermutlich auch die einfachere Herstellung und die somit niedrigeren Kosten für den Träger. Inwiefern diese Helmform auf den Friesen des Heroons auch eine geographische Zuordnung des Trägers zur Konsequenz hat, bleibt nicht beweisbar, erwähnenswert ist aber, dass – bis auf die tiaratragenden Steinschleuderer – sämtliche Krieger auf den Mauern der Stadtbelagerung einen Pilos tragen, ebenso Odysseus und Telemachos, die Jäger der Kalydonischen Eberjagd und einige Jäger des Jagdfrieses, die griechischen Krieger gegen die Kentauren und Amazonen sowie Krieger auf allen Friesen mit Kampfdarstellungen. Der Pilos hat offenbar eine eigene Tradition in Lykien und wird in diesen Fällen nicht ausschließlich auf die Herkunft des Trägers aus Arkadien zurückzuführen sein. Griechische Gegner sind offenbar mit korinthischen, attischen (vielleicht phrygischen) und Pilos-Helmen ausgestattet, lykische Krieger mit attischen Helmen und Pilos. Auf einem Relieffragment in New York unterscheiden sich die kriegerischen Parteien durch die Kleidung und Rüstung, denn zwei Krieger tragen Chiton – einer auch einen Fellumhang – und Pilos, der Gefallene ist bis auf eine Chlamys nackt. T. Hölscher geht von der Darstellung einer historischen Schlacht aus und vermutet in den Pilosträgern vage Lykier, eine durchaus berechtigte Annahme, zumal eine ethnische Differenzierung oft anhand der Tracht vorgenommen wurde[44].

PHRYGISCHER HELM

Die Kalotte des Helmes von I 467, Fig. 3 (Taf. 101, 1) der Stadtbelagerung ist zur Spitze hin eingezogen, sodass ein nicht sehr ausgeprägter Knauf entsteht, und erinnert an die Form eines tiaraähnlichen Helmes, der weit verbreitet war und sich bis in das 9. Jh. v. Chr. zurückverfolgen lässt[45]. Der Helm ist dem Pilos zwar ähnlich, die Spitze wölbt sich jedoch vor, womit er die Form eines sog. phrygischen Helmes mit schwach abgesetztem Knauf und Stirnschutz aufweist. Außerdem reicht er tiefer in den Nacken als die Piloi der beiden Krieger hinter dieser Figur, ein Nackenschutz lässt sich nicht erkennen[46]. Möglicherweise handelt es sich auch bei dem Helm I 526, Fig. 4 und 5; I 528, Fig. 1; I 449, Fig. 2; I 469, Fig. 2; I 472, Fig. 2, um einen phrygischen Helm. Der Stirnschutz ist tief in die Stirn gezogen, die Kalotte verjüngt sich konisch, endet in abgerundeter Form und weist ebenfalls einen Einzug auf, der bei Piloi nicht vorkommt. Es liegt also nahe, hier ein weiteres Exemplar dieses Helmtyps zu erkennen, der in der Regel von Fußkämpfern getragen wird, auf dem Grab des Uzeblẽmi auch vom Grabinhaber zu Pferd[47]. Ein historischer Kontext für die Verwendung des phrygischen Helms, wie er für die Darstellungen in der Sepulkralkunst Athens anzunehmen ist, wird hier nicht zutreffen, wahrscheinlicher wäre eine Hervorhebung des Trägers, vielleicht als Anführer[48]. Auf den Friesen des Heroons von Limyra findet sich dieser Helmtypus ebenso (Taf. 170, 5. 6)[49].

42 Schäfer 1997b, 114–121.

43 Childs – Demargne 1989, 308 mit Anm. 282. 283.

44 Hölscher 1973, 107 f. Taf. 9, 2. Der Autor vergleicht das Relief eines Staatsgrabmals aus den Jahren 394/393 v. Chr., das inschriftlich den Gefallenen aus der Schlacht am Nemeabach und bei Koroneia gegen die Spartaner gewidmet ist; ebenda 105–107 Taf. 9, 1.

45 Dintsis 1986, 23–56 Beilage 2; Schäfer 1997b, 90–104; Borchhardt 1976a, 64; Borchhardt 1999, 57–59; Borchhardt – Perkridou-Gorecki 2012, 174.

46 Bei Dintsis 1986, 23–56 wird diese Form unter „Tiara-artiger Helm" besprochen. Zur unterschiedlichen Bezeichnung dieses Helmes als „Tiara-artiger", „thrakischer", „phrygischer" Helm etc. vgl. Dintsis 1986, 50–53 und Vokotopoulou 1982, 514–516, die nachweist, dass der thrakische Helm bzw. die Pelzmütze, die Herodot (Hdt. 7, 75 f.) beschreibt, nichts mit der Form des phrygischen Helms gemein hat. Allerdings kann die Form der Kopfbedeckung der Thraker – der Fuchspelz – sehr wohl einer phrygischen Mütze ähnlich gewesen sein, wie auch die Bilder (z. B. auf Vasen oder auf den Friesen des Parthenon) vermuten lassen. Schäfer 1997b, 90 f.; Snodgrass 1999, 101; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 173 f. Zum fremdländischen Charakter dieses Helmtypus vgl. Schäfer 1997b, 101–104.

47 Borchhardt 1999, 59 Taf. 12, 1 mit Anm. 50; Schäfer 1997b, 90–104. Unsicher ist das Vorkommen des phrygischen bzw. thrakischen Helmes auf dem Nereidenmonument: Childs – Demargne 1989, 308 mit Anm. 279. J. Vokotopoulou betont die Verbreitung des phrygischen Helmes auf Denkmälern in Lykien: Vokotopoulou 1982, 518.

48 Schäfer 1997b, 92 f. Ob eine Differenzierung der Helmtypen auch auf die Herkunft des Trägers schließen lässt, also in diesem Fall auf eine Abstammung des Kriegers aus nördlichen oder östlichen Gebieten, ist nicht nachweisbar. Dieser Krieger gehört zur angreifenden Partei, die geographisch nicht einzuordnen ist, jedoch im Falle einer Deutung der Stadtbelagerung als lokalhistorisches Ereignis auch aus dem lykischen Gebiet stammen könnte (s. u. Kap. V. *Interpretation*). Der prunkvolle phrygische Helm auf einem fragmentarisch erhaltenen Krater verwundert bei der Deutung der Darstellung: Achill mit langen Locken ruht die Leier spielend unter einem Baldachin, hinter ihm hängen Schild und Helm. Verglichen mit anderen Darstellungen dieser Szene müsste die mit angezogenem Knie auf einem Klismos sitzende Figur Achill sein, die langgelockte eine Gottheit, vielleicht Apollon. Die Gottheit hätte in diesem Kontext eine mahnende und unheilbringende Funktion, der phrygische Helm stünde dann für die Waffen der Trojaner, die so lange siegreich waren, bis Chryseis den Trojanern wieder zurückgegeben wurde. Es gibt keine vergleichbaren Bilder dieser Variante. Vgl. Giuliani 2003, 241–243 Abb. 49 (apulisch rf. Glockenkrater: Heidelberg, Sammlung des Archäologischen Instituts der Universität, Inv. 26,87; um 390 v. Chr.).

49 Borchhardt 1976a, 64 Taf. 20, 1; 21; 22, 1. 3. 4; 26, 2. 4; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, Taf. 4, 3; 5, 5.

TIARA/PHRYGISCHE MÜTZE

Die Form dieser persischen Kopfbedeckung charakterisiert auf den Friesen des Heroons vor allem die Amazonen der äußeren Südseite und der Westseite sowie einige der dargestellten Bogenschützen und fünf Steinschleuderer auf den Stadtmauern[50]. Mit dieser Kopfbedeckung ist deren Zugehörigkeit bzw. Abstammung aus dem persischen Osten naheliegend[51], für die Amazonen stellt die phrygische Mütze ein Zeichen ihrer Herkunft aus Kleinasien dar.

Die orientalisch gewandeten Verteidiger auf dem Westfries, die eine Tiara tragen, deren Laschen um das Kinn gebunden sind, kämpfen nicht nur auf Seiten der indigenen lykischen Bevölkerung – sofern die Deutung dieser Szene mit lokalem, vielleicht historischem Hintergrund zutrifft (s. u. Kap. V. *Interpretation*) –, sondern weisen auf die Zusammensetzung der Bevölkerung in Lykien. Persisch-stämmige Bewohner stellten einen Teil der Bevölkerung, die an der Verteidigung der Städte beteiligt waren und auch Ämter am Hofe der lykischen Dynasten bekleideten, wie beispielsweise der vermutete Hofkämmerer in Limyra, dessen Grab in der Nekropole P II/105 (Taf. 170, 7) erhalten ist[52]. Tiaraträger kommen auf Reliefs in Limyra häufig vor, etwa auf einem Fragment, das einer Reiterbasis zugeordnet wird[53], auf dem Deckel des sog. Kaineus-Grabes und auf dem Relief des Tebursseli-Grabes (Taf. 169, 4), auf dem Fries des Grabes V/18 in der Nekropole V von Perni (Taf. 170, 3)[54] und schließlich auf dem Fries des Heroons (Taf. 170, 4). Die vielfältige Rüstung der marschierenden Phalanx und des Reiterzuges bestätigt die multiethnische Zusammensetzung des Heeres, denn die Tiaraträger sind mit ziemlicher Sicherheit orientalischer bzw. persischer Abstammung[55]. Es sind also nicht nur die Bogenschützen in orientalischer Hosen-Ärmeljacken-Tracht mit Tiara dargestellt, sondern auch Reiter, andere Krieger oder Personen, die am höfischen Leben teilgenommen haben. Die Präsenz der persisch gekleideten Männer in der Ikonographie der Grabreliefs spiegelt die historische Situation Lykiens wider, das zweimal unter der Herrschaft des persischen Großkönigs stand[56].

Auf anderen Denkmälern in Lykien sind Tiaraträger ebenso zu finden, so auf einer Seite der Stele von Yalnızdam[57], auf dem Pajawa-Sarkophag und dem Nereidenmonument von Xanthos[58].

PETASOS

Der Petasos kommt nur bei zwei Reitern des Leukippidenraubes auf der Nordseite (I 532, Fig. 3 und I 536, Fig. 2, Taf. 120, 2; 123, 2) vor[59]. Hier tritt einer der Petasosträger (I 536, Fig. 2) mit einem Speer die Verfolgung zu Pferd an, bei dem anderen ist keine Waffe auf dem Relief erkennbar, doch kann man aufgrund der angedeuteten Armbewegung rechts auf eine Ausholbewegung mit einem Wurfgeschoß schließen. Wiederum auf dem Nereidenmonument tritt der Petasos häufiger auf, ebenso auf den Cellafriesen des Heroons in Limyra (Taf. 170, 4. 5), wo auch der Salpinxbläser zu Fuß diese Kopfbedeckung trägt[60]. Auf dem Großen Sockelfries des Nereidenmonuments findet sich der Petasos eines vom Pferd stürzenden Reiters bereits auf dem Boden (BM 860L), zwei andere Reiter tragen ihn auf dem Kopf (BM 852; BM 856)[61]. In der rotfigurigen Vasenmalerei sind sowohl Reiter als auch Fußkämpfer mit Petasos zu finden, allerdings mehrheitlich mit einer Chlamys, also ohne Panzer, und in wenigen Fällen auch mit einem Chiton[62]. Der Petasos gilt in erster Linie als Kopfbedeckung der Thessalier, wird aber häufig von Griechen getragen[63]. Für die verfolgenden Reiter auf dem Leukippidenfries stellt diese Kopfbedeckung einen Bezug zu Griechenland her. Th. Schäfer betont die Jugendlichkeit der Petasosträger auf Lekythen und vermutet für die Träger eine Konnotation mit dem Status eines Epheben, außerdem weist er auf die Sieghaftigkeit der Petasosträger auf den Denkmälern des 5. und 4. Jhs. v. Chr. hin[64].

50 Schäfer 1997b, 90–104, bes. 90 f.; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 176–178.

51 Schäfer 1997b, 101–104 mit Tabellen; Borchhardt 1999, 65–69; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 176–178; zur Tiara s. auch Tuplin 2007.

52 Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 176–178. 257–360. 380 Kat. 5 Taf. 23, 2.

53 Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 176. 380 Kat. 4 Taf. 22, 6. Vgl. auch die Beinlinge der Figuren auf zwei anderen Fragmenten aus Limyra: Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 164 Taf. 22, 2. 3 (Fragment A und G).

54 Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 387 Kat. 30 Taf. 54, 1. 56, 2.

55 s. dazu Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 114 f. 279 f. mit Hinweis auf die schriftlichen Überlieferungen zur Zusammensetzung des persischen Heeres.

56 Vgl. Borchhardt 2000, bes. 77 f. Aufschlussreich für eine Kontinuität in der Münzprägung, die offenbar weitgehend unabhängig von der Herrschaft der Perser oder Athener geblieben ist, wie J. Borchhardt herausgearbeitet hat.

57 Bruns-Özgan 1987, 224. 290 Kat. V 7 Taf. 20, 2.

58 Tiaraträger sind bislang z. B. auf Gräbern in Myra, Hoyran, Pinara, Tlos, Kyaneai, Tehnelli nicht nachweisbar.

59 Vgl. Schäfer 1997b, 127–145, bes. 143–145 betont das Tragen des Petasos mit Lanze vor allem für Reiter; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 175 f.

60 Childs –Demargne 1989, 308 mit Anm. 283: 18 gezählt, einige davon unsicher. Borchhardt 1976a, 60. 73 f.; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 175 f.

61 Childs – Demargne 1989, 310 Taf. 9, 1; 14, 1. 2; 19, 1.

62 z. B. Chlamys: Muth 2008, Abb. 143. 145. 146. 148. 149. 151. 152 B; Chiton: Muth 2008, Abb. 142. 153.

63 Schäfer 1997b, 144 f.; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 176.

64 Schäfer 1997b, 131 f.

PANZER

Der Großteil der Krieger kämpft im Chiton, ohne Panzerkleid. Von insgesamt 228 Kriegern[65] der Friese haben 23 (bzw. 24) einen Brustpanzer mit (neun Figuren) oder ohne halbrunde Laschen (14 bzw. mit Fragment I 583, Fig. 3 15 Figuren), 32 einen Panzer mit Pteryges und 15 ein „glattes", glockenförmig ausgestelltes Panzerkleid, das vielleicht als Leinenpanzer oder Lederkoller benannt werden kann, dessen Pteryges vermutlich durch Malerei angegeben waren (Tabelle 1)[66].

Alle anderen Krieger sind nur mit einem kurzen oder knielangen, meist gegürteten Chiton bekleidet, den auch die Gepanzerten unter der Rüstung tragen.

Die meisten Kämpfenden tragen also nur Chiton und einen Helm, die geringere Anzahl ist zusätzlich mit einem Panzer geschützt. Keiner der Panzerträger ist unterlegen dargestellt oder gestürzt. Nur ein einziger Krieger mit glockenförmig ausgestelltem Panzer (I 451, Fig. 8, Taf. 75, 1) versucht, den Speerstoß abzufangen und geht langsam in die Knie. Zu unterscheiden sind der Muskelpanzer, mit und ohne halbrunden Laschen, der Leinenpanzer mit ein- oder doppelreihigen Pteryges sowie der glatte, glockenförmig ausgestellte Panzer[67]. Genau diese Panzerform ist auch mehrfach auf den Sockelfriesen des Nereidenmonuments dargestellt (z. B. BM 859, Taf. 174, 5; BM 869, Taf. 175, 6), allerdings sind dort auch die Schulterklappen im Relief zu sehen, weshalb für diese Rüstung eine Form des Leinenpanzers oder Lederkollers vermutet wird[68]. Die für Leinenpanzer charakteristischen Schulterklappen sind aber auf keinem dieser Panzer der Heroonfriese erkennbar, sodass entweder auf die Angabe im Relief verzichtet wurde oder sie wie vermutungsweise auch die Pteryges durch Malerei angegeben waren[69]. Der ausgestellte Panzerrock ist jedenfalls länger als die Pteryges des Leinenpanzers[70]. O. Benndorf bezeichnet diese Form des Panzers als Lederkoller[71]. A. Pekridou-Gorecki betont seine glatte und ungegliederte Erscheinungsform, die auch in klassischer Zeit weit verbreitet war[72]. Der weite glockenförmig ausgestellte Panzerrock reicht etwa bis zur Mitte der Oberschenkel, darunter ist der Chitonrock zu sehen. Als Material kann Metall ausgeschlossen werden, da die Beinbewegung durch die Unbeweglichkeit des Metalls ziemlich eingeschränkt gewesen wäre[73]. Außerdem ist der untere Abschluss, also der Saum, im Relief manchmal leicht geschwungen gearbeitet (I 447, Fig. 4, Taf. 68, 4), was auf ein Material schließen lässt, das nicht gesteift war. In Frage kommt gestärktes Leinen, damit wäre die oben angesprochene Form des λίνεος (ohne Angabe von Schulterklappen und Pteryges) gemeint oder eine dem Glockenpanzer ähnliche Form aus Leder, σπολάς, die aber länger war[74]. Nachweisbar durch Funde ist dieser unverzierte, glockenförmig ausgestellte Panzer nicht. Dieser Körperschutz wird ähnlich dem Panzer des Aristion auf der Grabstele vorzustellen sein, allerdings ist er dort kürzer und bedeckt nur knapp das Gesäß[75].

Die Zusammenstellung der Denkmäler und Rüstungsteile in Form von Tabellen durch Th. Schäfer zeigt deutlich die Konzentration der Kriegerdarstellungen mit Chiton und Pilos um 400 v. Chr., mit Chiton und attischem Helm oder mit Panzer und attischem Helm vom ausgehenden 5. Jh. bis in das fortgeschrittene 4. Jh. v. Chr., selten sind dagegen Krieger mit korinthischem Helm dargestellt[76]. Das häufige Vorkommen des Pilos in Kombination mit dem Chiton auf den Heroonfriesen weist auf die Gleichzeitigkeit ähnlicher Darstellungen im griechischen Mutterland. Für die in der Studie von Th. Schäfer untersuchten Denkmäler konstatiert der Autor das weitgehende Fehlen von Kriegern im Panzerkleid, die nicht dem tatsächlichen Bild eines Hopliten im Kampf entsprechen[77]. Diese Feststellung trifft einigermaßen auch auf die Krieger der Heroonfriese zu und der Große Sockelfries des Nereidenmonuments bestätigt die vielfältig kombinierte Rüstung der Krieger, von denen einige auch nackt und mit Helm dargestellt sind, die beim Heroon nicht zu finden sind[78]. Hier könnte man eine ikonographische Tradition erkennen, die vor allem auf Denkmälern in Xanthos vertreten ist[79]. Die variantenreiche

65 Gezählt werden die Krieger folgender Friese: Südwand außen (Amazonomachie, Sieben gegen Theben, Landungsschlacht), Westwand innen (Landungsschlacht, Stadtbelagerung, Amazonomachie), Nordwand (Raub der Leukippiden). Nicht berücksichtigt sind die Jagdteilnehmer und die Lapithen. Benndorf – Niemann 1889, 116 f. (Westfries, Schlacht: elf anliegende Lederkoller, elf Muskelpanzer); 237: die Panzer sind einfacher wiedergegeben als auf dem Nereidenmonument.

66 Zu Panzern und deren unterschiedliche Ausführung in der Vasenmalerei vgl. Jarva 1995, 17–51; Snodgrass 1990, 90–92; Buchholz 2010, 214–226; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 178 f. Zur Materialfrage vgl. jüngst die Studien von Aldrete u. a. 2013, 57–72.

67 Zu den Panzerformen vgl. Schwartz 2009, 66–75.

68 Childs – Demargne 1989, 308 f. Taf. 20, 1 (BM 859); 44, 1 (BM 880); 54, 1 (BM 875). Vgl. auch Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 178 f.; Aldrete u. a. 2013, 196 Nr. S 16 – S 18.

69 Zur Rekonstruktion des Leinenpanzers vgl. Aldrete u. a. 2013, 73–85. Leder ist als Material nicht eindeutig nachweisbar, doch lässt sich anhand von Vergleichen in der Vasenmalerei und Malerei Leinen als Material mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit vermuten, die fehlende Ausarbeitung von Details im Relief wurde dann – wie schon erwähnt – durch Malerei ersetzt. Dazu vgl. Aldrete u. a. 2013, 57–64. 70, die Autoren betonen die Schwierigkeit, anhand der Darstellungen das Material Leinen oder Leder zu unterscheiden.

70 Zum Typus der Laschenpanzer gehörig: Laube 2006, 20.

71 Benndorf – Niemann 1889, 118.

72 Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 178 mit Anm. 138.

73 Vgl. etwa den glockenförmigen Bronze-Panzer aus Argos, der jedoch nur bis zum Hüftansatz reicht, sodass Bewegungsfreiheit gegeben und ein Hinsetzen möglich war.

74 Vgl. dazu Laube 2006, 17–20 mit Anm. 127 unter Berufung auf eine Stelle bei Xen. an. 3, 3, 20 und 4, 1, 18, in der Panzer aus Leder (σπολάς) und Leinen (λίνεος) angeführt sind. Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 178–180 mit Anm. 138; Aldrete u. a. 2013, 57–64.

75 Vgl. Snodgrass 1999, Abb. 39: "composite cuirass which replaced the earlier 'bell' corslet […]".

76 Schäfer 1997b, Tabellen. Unter den Waffenweihungen in Olympia dominieren hingegen die korinthischen Helme, von denen der weitaus größere Teil keine Gebrauchsspuren aufweist und demnach als Votive geweiht wurden; s. dazu Frielinghaus 2011, 92–129. 220–226.

77 Schäfer 1997b, 29–36 mit Anm. 9 und 21.

78 Zum Nereidenmonument vgl. Childs – Demargne 1989, 307–313.

79 Vgl. beispielsweise Bruns-Özgan 1987, Taf. 4, 1; 5, 2; 6, 2; 29, 2 (Nereidenmonument); Taf. 29, 3 (Felsgrab in Tlos). In einem anderen Kontext sind die „heroisch" nackten Männer auf den in der 2. Hälfte des 4. Jh. v. Chr. datierten Gräbern in Myra zu deuten: Borchhardt 1975a, 117 f. Taf. 64 A–C (Grabmal Nr. 9, des Hurttuweti); 126–128 Taf. 68 B (Grab 55).

80 Anderson 1991, 15 f.; Snodgrass 1999, 53–55; Connolly 1998, 52–54; Jarva 2013, 395–418, bes. 397–400. Der kleine Rundschild der Reiter kommt auf den Friesen nicht vor, berittene Amazonen haben eine Pelte, s. u.

Kombination von Rüstungsteilen zeigt ein Phänomen, das sich bildlich in Griechenland und in Kleinasien bzw. in Lykien niederschlägt und vermutlich mehr die Lebenswelt von Kriegern widerspiegelt, als die gewollte Hervorhebung oder Charakterisierung einer Kampfpartei. Besonders bei den Kriegern mit korinthischen Helmen könnte ein Bezug zu griechischen Hopliten hergestellt werden.

SCHILDE

Bis auf wenige Ausnahmen sind die Krieger auf den Friesen des Heroons mit einem großen Rundschild, dem hoplon (‘όπλον) der Hopliten, ausgestattet[80]. Bei diesen Rundschilden, die oft verkürzt dargestellt sind oder deren Innenseite zu sehen ist, handelt es sich um Argivische Schilde mit abgesetztem breiten Rand[81]. Dieselbe Schildform begegnet auf vielen anderen Denkmälern in Griechenland und auch in Lykien, etwa auf dem Nereidenmonument und dem Inschriftenpfeiler von Xanthos, den Friesen des Heroons von Limyra und zahlreichen anderen lykischen Grabreliefs[82]. Deutlich ausgearbeitet sind in vielen Fällen die Halterungen für den Arm, die Schlaufe für den Unterarm (porpax, πόρπαξ) und der Griff für die Hand (antilabé, ’αντιλαβή)[83] (z. B. I 520, Fig. 9; I 521, Fig. 3 und 4; I 527, Fig. 5 und 6; I 449, Fig. 1 und 3; I 453, Fig. 5; I 454, Fig, 3; I 457, Fig. 1, 2 und 4; I 469, Fig. 2; I 477, Fig. 2; I 476, Fig. 1 und 4)[84]. Gut sichtbar sind diese Halterungen etwa bei den Schilden auf dem Bassai-Fries[85] (Taf. 177, 1–5), auf den Friesen des Hephaisteions (Taf. 178, 1), jenen des Nereidenmonuments[86] (Taf. 174, 5. 6; 175, 1–4. 6; 176, 1. 2), den Friesen des Heroons von Limyra (Taf. 173, 1), dem Grabrelief von Köybaşı[87] (Taf. 173, 1) oder dem Felsrelief des Hurttuweti in Myra[88] (Taf. 172, 1), um nur ein paar Beispiele zu nennen.

Ein am unteren Schildrand befestigtes Stück Stoff oder Leder bot zusätzlichen Schutz für den Unterkörper des Kriegers und ist bei einigen Figuren der Landungsschlacht auf der äußeren Südwand dargestellt: I 526, Fig. 6 und 7; I 527, Fig. 4; I 528, Fig. 5 (Taf. 45, 4; 46, 2). Auf lykischen Denkmälern findet sich dieser Zusatz auf dem Großen Fries des Nereidenmonuments (beispielsweise BM 855; BM 869, Taf. 175, 6; BM 880)[89]. Viele Beispiele gibt es in der griechischen Vasenmalerei. E. Jarva betont, dass dieses „shield apron“ erst gegen Ende der archaischen Zeit in der Bildkunst auftaucht und vor allem Schutz gegen die Pfeile der orientalischen Bogenschützen bieten sollte[90].

Die Schilde von drei Kriegern (I 464, Taf. 97, 1), die sich der Stadtmauer nähern und diese schützend hochhalten, scheinen randlose Ovalschilde zu sein, die in der Mitte eine Erhebung, also einen Schildbuckel aufweisen, der bei den breitrandigen Rundschilden durchwegs nicht vorhanden ist[91]. J. Borchhardt vermutet aufgrund der Ovalschilde, die auf pisidischen Grabsteinen vorkommen, in diesen drei Kriegern Pisidier. Gesichert ist diese Schildform der drei Angreifer nicht, da der Erhaltungszustand des Reliefs keine klare Aussage zulässt. Über den Nachteil des Ovalschildes informieren nur zwei Nachrichten aus den Schriftquellen, die den – verglichen mit dem hoplon oder aspis – weitaus geringeren Schutz des Kriegers betonen[92]. Die drei Figuren fallen bezüglich der Trachten und Rüstungen gänzlich aus der Reihe aller anderen Krieger auf den Friesen und scheinen außerdem unbekleidet zu sein, da keinerlei Gewandfalten erkennbar sind. Das Schwert steckt in einem breiten Gürtel[93], den sie um die Taille gebunden haben[94]. Frühe Kriegerfiguren aus Bronze zeigen eine solche bandartige Gürtung um die Taille, die laut Forschung als Schutz, nicht als Wehrgehenk diente[95]. Anhand der bildlichen Darstellungen und der Überlieferungen ist jedenfalls – mit Ausnahme der drei Krieger I 464 – kein Beispiel für die Nutzung als Wehrgehenk bekannt. In der Ilias (Hom. Il. 4, 132–138) schützen sowohl ζωστήρ (zoster) als auch μίτρη (mitre) den Bauch des Menelaos vor dem Pfeil des Pandaros, der die Lykier vor Troia anführte. Der Stelle ist zu entnehmen, dass ζωστήρ hier einen von goldenen Spangen zusammengehaltenen Gurt meint, der „von zierlicher Arbeit“ beschrieben wird und vermutlich aus Metall war, zumindest geht

81 Zu den Argivischen Schilden aus Olympia vgl. Bol 1989a, mit einem Schwerpunkt auf figürlichen und ornamentalen Verzierungen der Schilde. Allgemein zu Rundschilden und den charakteristischen Schildbandverzierungen s. Bol 1989a, 102–104. Der Autor betont, dass verzierte Schildbänder im 5. Jh. v. Chr. außer Gebrauch gekommen waren, in der Vasenmalerei aber noch zu Darstellung gebracht worden sind.

82 Die Listung der einzelnen Denkmäler in Lykien, die Krieger mit dem hoplon (‘όπλον) zeigen, ist in diesem Zusammenhang nicht zielführend.

83 Anderson 1991, 18 f.

84 Zum Armbügel der Schilde s. Bol 1989a, 24–26. Vgl. auch Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 180 f. mit Literatur in Anm. 160.

85 Hofkes-Brukker 1975, z. B: BM 522, BM 532, BM 533, BM 537, BM 538, BM 539, BM 540.

86 z. B. Childs – Demargne 1989, Taf. 8, 1; 13; 20, 1; 25, 1; 27, 1; 28, 1; 29, 1; 30, 1; 32, 1; 46, 1; 47, 1; 61, 1; 66, 1; 67, 1. 3.

87 Borchhardt 1975a, 114–117 Taf. 64 C; Bruns-Özgan 1987, 160–170. 263 f. Kat. F 6 Taf. 30, 1–3.

88 Bruns-Özgan 1987, 270 Kat. F 23 Taf. 27, 1. 3.

89 Childs – Demargne 1989, Taf. 22, 1; 44, 1; 48, 1.

90 Jarva 2013, 398.

91 Borchhardt 1976a, 65 Anm. 205 weist bereits auf die ovale Form dieser Schilde hin.

92 Diod. 15, 44; Nep., Iph. 1: vgl. Snodgrass 1999, 110. In hellenistischer Zeit gehören Ovalschild, thureos und Pelte zu den gängigen Schildformen der Peltasten; s. dazu Snodgrass 1999, 123.

93 Hagemann 1919, 96 f. folgert aus der schriftlichen Überlieferung bei Homer (z. B. Il. 11, 482), dass ζωστήρ einen Gürtel aus Leder oder Stoff und μίτρη einen Gurt aus Metall meint.

94 Hagemann 1919, 94–109 führt Gürtelbleche an, die von Kriegern als Bauchschutz getragen wurden und die Homer erwähnt, s. u.

95 Hagemann 1919, 95 Anm. 2. Zu den Denkmälern siehe die Beispiele bei Hagemann 1919, 84–96 mit Anm. 7 und Abb. 84–86; 100 mit Anm. 3 und Abb. 92; Perdrizet 1908, 31–33 mit Beispielen. Zahlreiche Funde halbkeisförmiger Mitren stammen aus Kreta: Brandenburg 1977, 135–142; Jarva 1995, 51–61, der diesen Terminus für halbrunde Schutzbleche aus Bronze verwendet. Zur Diskussion um die Termini zoster, zoma und mitre bei Homer vgl. Jarva 1995, 57 f. Die mit einem Gürtel verbundene mitre findet sich auf Denkmälern des 5. Jhs. v. Chr. bis in den Hellenismus, von Griechenland bis Italien. s. auch Brandenburg 1966, 12–18 (Schriftquellen); S. 29; Brandenburg 1977, 119–143, bes. 128–131 und 142, verbindet die Kriegergürtel mit ζωστήρ. Buchholz 2010, 213–217 hebt anhand der Stelle bei Homer (Il. 11, 234–237) den synonymen Gebrauch von ζωστήρ und ζώνη heraus. Laube 2006, 20 mit Anm. 128 erwähnt die Darstellung einer ehernen mitre bei einem Perser auf dem Dareios-Krater (italisch rf. Volutenkrater des Dareios-Malers, aus Canosa: Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 81947 [H 3253‘]; um 340–330 v. Chr.). Das eher seltene Vorkommen solcher Gürtungen in Griechenland könnte sich auch im Fundmaterial von Olympia widerspiegeln: Perdrizet 1908, 32; Philipp 2004, 231 f. mit Anm. 1383–1385.

das Material nicht eindeutig aus der Stelle in der Ilias hervor. Es könnte sich auch um ein ledernes Gürtelband handeln, das mit Metallspangen geschlossen wurde und dann aber über dem Metallgurt, der μίτρη, angelegt wurde, was aber wiederum ungewöhnlich scheint. Andere Verse, in denen die Verarztung des Menelaos geschildert wird (Hom. Il. 4, 213–216), beschreiben das Abnehmen der Gürtung: zuerst den ζωστήρ („… den schillernden Gurt"), dann die darunter liegende Schürze (υπένερθεν ζωμά)[96] und schließlich die eherne μίτρη. Es wird bei Homer also eine dreiteilige Bauchbinde beschrieben, wobei der Schurz wahrscheinlich aus Stoff gefertigt war[97]. Die mitre wird auch noch als Schutz der Bauchgegend für Ares angeführt, der an einer Stelle genau neben der ehernen mitre von der Lanze des Diomedes verwundet wurde (Hom. Il. 5, 855–859).

PELTE

Die Pelte ist auf den Friesen des Heroons ausschließlich der Schild von Amazonen und findet sich insgesamt sieben Mal auf der Westseite bei Reiterinnen und Fußkämpferinnen (I 469, Fig. 1; I 470, Fig. 1 und 3; I 471, Fig. 3; 472, Fig. 4; I 473, Fig. 3; I 475, Fig. 3; I 478, Fig. 5, Taf. 103, 2. 3; 104, 2; 106, 1. 2; 110, 2; 113, 1), drei Mal auf der äußeren Südseite (I 516, Fig. 7 und 10; I 517, Fig. 3)[98]. In der Forschung geht man bei einer Pelte, die als Schild für Leichtbewaffnete galt, von einem Korbgeflecht aus, das mit Tierfell oder -haut umspannt war[99]. Über ihren Ursprung ist die Forschung aber uneinig, da dieser Leichtschild sowohl bei den Skythen als auch bei den Thrakern, Persern und Griechen bekannt war[100]. Die Pelte war der Schild für fremde Söldner im griechischen Heer, so berichten Herodot (Hdt. 7, 75, 1) und Thukydides (Thuk. 2, 29, 5; 7, 27, 1). Durch Schriftquellen ist auch ihr Einsatz während des peloponnesischen Krieges belegt, und zwar auf beiden Seiten der Kampfparteien[101]. Auf griechischen Denkmälern ist die Pelte meist der Schild der Amazonen oder Perser[102].

BEINSCHIENEN

Nur vereinzelt lassen sich im Relief Beinschienen nachweisen, gesichert sind sie für den Krieger I 525, Fig. 8 (Taf. 45, 2), der beim Anlegen der rechten Schiene gezeigt ist, sowie vermutlich auch für den Krieger auf dem Fragment I 583, Fig. 3 (Taf. 15, 3. 4)[103]. Der Erhaltungszustand der Reliefoberfläche macht eine Identifizierung von Beinschienen bei anderen Kriegern fast unmöglich (vielleicht haben auch Griechen im Kampf gegen die Amazonen auf dem Westfries Beinschienen getragen). Im Gegensatz zu den oft verzierten Beinschienen archaischer Zeit, sind die Funde aus klassischer Zeit weitgehend unverziert und betonen nur die Anatomie des Beines durch Angabe der Kniescheibe, des Schienbeins und gegebenenfalls einzelner Muskelkonturen[104]. Die Bedeutung der Beinschiene nimmt bereits im Laufe des 5 Jhs. v. Chr. ab und kommt im ausgehenden 4. Jh. v. Chr. gar nicht mehr vor[105]. Dies scheint jedoch nicht für die Denkmäler in Lykien zuzutreffen, obgleich die Beinschienen auf den Friesen des Heroons nicht zahlreich zu finden sind[106]. Ein anderes Bild bietet sich aber auf den Cellafriesen des Heroons in Limyra: Die Krieger der Phalanx tragen – soweit erkennbar – meist Beinschienen (Taf. 170, 6)[107], ebenso der gepanzerte Angreifer auf dem Relief des Grabes des Xuwata in der Nekropole L II/19 in Limyra (Taf. 171, 1)[108]; und auch der Hoplit der Rüstungsszene auf dem Grabrelief des Hurttuweti, Grab 9 der Meernekropole in Myra (Taf. 172, 1) trägt Beinschienen[109]. Diese Rüstung begegnet auf dem Nereidenmonument nur sechs Mal (BM 854L, Taf. 174, 6; BM 863; BM 864 Taf. 175, 2; BM 868L, Taf. 176, 1)[110], sodass man vermutlich Rückschlüsse auf die Friese des Heroons ziehen kann, die auf eine seltene Verwendung von Beinschienen anspielen oder diese nicht so häufig dargestellt haben, da sie eben aus der Mode gekommen waren. Die angeführten Beispiele zeigen aber deutlich, dass um 400 und im 4. Jh. v. Chr. die Beinschienen offenbar noch in Verwendung waren.

96 Wobei „zoma" die ursprüngliche Bedeutung von „Umgebundenes" hat: Brandenburg 1966, 14 f.

97 Vgl. Brandenburg 1977, 120–123. Zu Funden solcher metallenen Bauchgurte, an denen oft noch die Ösen für die Befestigung der Unterlage aus Leder oder Stoff vorhanden sind, sowie zur Rekonstruktion vgl. Hagemann 1919, 94–108 mit Abbildungen.

98 Die Schildform der Reiterin I 470, Fig. 2 ist ebenfalls eine Pelte, wenn auch die lunulaförmige Einziehung beim Arm nicht deutlich erkennbar ist. Zur Pelte vgl. Snodgrass 1999, 78 f. mit Anm. 43.

99 DNP IX (2000) 512 f. s. v. Peltastai (L. Burckhardt). Der leichte Schild, der für Amazonen und auch für Perser überliefert ist, wird auch gerrhon (γέρρον) genannt und bei Xen. an. 5, 4, 12 mit der Pelte gleichgesetzt; s. Snodgrass 1999, 78 Anm. 43; 101. Peltasten werden oft unbekleidet, mit Pelte, Fellmütze und Speer, dargestellt: Ducrey 1985, 126–128 Abb. 90 (attisch rf. Schale: Leipzig, Antikenmuseum der Universität, Inv. T 487; Ende 6. Jh. v. Chr.).

100 Connolly 1998, 48 f. weist auf den thrakischen Ursprung der Pelte; Sage 1996, 42 f. verweist auf den verstärkten Einsatz der Peltasten während des Peloponnesischen Krieges. Auf den Friesen können beispielsweise Bogenschützen oder Steinschleuderer nicht eindeutig ethnisch zugewiesen werden, außer sie tragen eine orientalische Tracht oder andere Trachtmerkmale, die eine Differenzierung erlauben. Greger 1908, 28–32 betont als Folge der Veränderung der Bewaffnung – die Pelte kommt beispielsweise nicht mehr ausschließlich bei Nicht-Griechen vor – eine ebenso geänderte Kampftaktik. Vgl. zu Nicht-Griechen im Heer: Sage 1996, 42–46. 81–87. 120 f. Zu den Peltasten im griechischen Heer, besonders aber auch zu den thrakischen Peltasten, die sich von den griechischen durch ihre Tracht unterscheiden, s. Best 1969; allgemein s. Lissarague 1990, 151–189; Jarva 2013, 400 weist auf die Pelte als Schild der kretischen Bogenschützen und der Thraker hin.

101 Sage 1996, 42 f. 143–147 (mit Schriftquellen).

102 Etwa auf dem Bassai-Fries, Amazonensarkophag in Wien, Niketempel, Südfries. Lissarague 1990, 151–189.

103 Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 180. Vgl. auch Borchhardt 1976a, 64 f. mit einer Listung der Beinschienen auf lykischen Denkmälern. Zu Beinschienen aus Olympia, die auch in klassischer Zeit nachgewiesen sind: vgl. Kunze 1991, 66–68 (zur Technik); 72–75 (zur bildlichen Darstellung). Vgl. auch Hagemann 1919, 125–139; Jarva 1995, 78–100; Buchholz 2010, 214.

104 Kunze 1991, 76–80. 117–124 Taf. 49–56.

105 Borchhardt 1975a, 115 Anm. 72 mit Verweis auf Hagemann 1919, 32 f.

106 Das bei einigen Kriegern betont ausgearbeitete Schienbein (z. B. I 453, Fig. 1 und 5; I 456, Fig. 2 und 3; I 458, Fig. 2; I 459, Fig. 1) könnte – mit aller Vorsicht – ein Hinweis auf eine Beinschiene sein. Die Evidenz der Denkmäler legt den Gebrauch von Beinschienen im 4. Jh. v. Chr. in Lykien nahe, wie Hagemann 1919, 138 bereits vermutete. Vgl. auch Borchhardt 1975a, 115.

107 Borchhardt 1976a, 64 f. Taf. 20, 1.

108 Borchhardt u. a. 1985, 67–75 Abb. 14. 15; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 92 f. 275. 384 Kat. 10 Taf. 27, 1–3.

109 Borchhardt 1975a, 114 f. Taf. 64 C.

110 Childs – Demargne 1989, 309. 312 f. (BM 854L. 863. 864. 868L).

IV.3.1.3. ANGRIFFSWAFFEN

Generell können drei Hauptangriffswaffen unterschieden werden: Lanze bzw. Speer (Westwand: Landungsschlacht 15 Krieger; Stadtbelagerung acht Krieger [wobei vermutlich auch I 463, Fig. 2 und I 467, Fig. 2 und 3 einen Speer halten, der aber nicht im Relief sichtbar ist und vielleicht durch Bemalung ergänzt war]; Amazonomachie insgesamt 13 Krieger und Amazonen; Nordwand: Leukippiden sechs [und zwei unsicher]; Jagd zehn; Nord- und Ostwand: Kentauromachie zwölf; Südwand: Amazonomachie vier; Kentauromachie ein Lapith; Sieben gegen Theben drei Krieger; Landungsschlacht elf Krieger), das Schwert (Südwand: Amazonomachie drei Krieger; Kentauromachie fünf Lapithen; Sieben gegen Theben sechs Krieger; Landungsschlacht drei Krieger; Westwand: Landungsschlacht eindeutig bei 17 Figuren; Stadtbelagerung eindeutig bei zwölf Figuren; Amazonomachie eindeutig bei acht Figuren; Nordwand: Leukippiden ein Krieger; Kentauromachie zwei Lapithen) und der Bogen (Südwand: Amazonomachie, I 516, Fig. 5; Landungsschlacht vier Krieger; Westwand: Landungsschlacht zwei Krieger, I 454, Fig. 5; I 458, Fig. 4, Taf. 27, 1; 78, 4; 58, 1). Häufig dient ein Stein (I 451, Fig. 5; I 453, Fig. 2; I 454, Fig. 2; I 457, Fig. 3; I 459, Fig. 3 und 4; I 460, Fig. 1 und 2, 5–8; I 465, Fig. 1; I 532, Fig. 1; I 554, Fig. 4 und 5, Taf. 74, 1; 77, 1; 78, 1; 83, 1; 87, 2; 88, 1; 98, 1; 119, 3; 17 4, 2), fallweise auch die Streitaxt (I 516, Fig. 7; I 517, Fig. 7 und 9; I 470, Fig. 3, Taf. 27, 1; 32, 1. 2; 104, 2), die Schleuder (I 487, Fig. 1, Taf. 61, 2) und eine Peitsche (I 521, Fig. 1, Taf. 43, 1) als Waffe. Einige Krieger sind unbewaffnet, anderen ist die Waffe im Kampf abhandengekommen (I 447, Fig. 2 und 4; I 451, Fig. 8; I 455 Fig. 1 und 2; I 457, Fig. 1) und bei manchen ist die Waffe aufgrund der Bewegung nur zu vermuten, aber nicht eindeutig zu erkennen (I 447, Fig. 1; I 452, Fig. 2; I 453, Fig. 4; I 454, Fig. 3).

LANZE UND SPEER

Die Lanze und der Speer waren die Waffen des Hopliten und kamen zuerst zum Einsatz, danach ging man zum Schwertkampf über[111]. Keine dieser Waffen auf den Friesen gehört einem speziellen Typus an. Bei den Lanzen handelt es sich um eine Stoßwaffe, deren Schaftlänge aus Holz in der Regel etwa 2,0–2,5 m beträgt, die Länge der metallenen Lanzenspitzen wird etwa 30–60 cm betragen haben[112]. Die Wurfspeere waren etwas kürzer, für die Speerspitzen wird eine Länge von 15–20/30 cm, manchmal auch bis 40 cm angenommen[113]. Auf den Friesen des Heroons sind die Speere oft kürzer als die Figuren und werden im Nahkampf eingesetzt, daher sind diese – sofern die dargestellte Länge für eine Benennung ausschlaggebend ist – eher als Wurfspeere zu bezeichnen. Generell muss bei der Einordnung der Waffen der oft stark durch Verwitterung beeinträchtigte Erhaltungszustand der Reliefoberfläche berücksichtigt werden, der es nicht immer erlaubt, die exakte Länge einer Waffe mit Sicherheit zu bestimmen. Außerdem lässt sich aufgrund von Figurenüberschneidungen in vielen Fällen die Länge des Speers oder die Art der Waffe nur durch den Kontext der Bewegung nachvollziehen und es ist nicht eindeutig nachweisbar, dass die Länge der Speere auf den Reliefs proportional auch den tatsächlichen Längen dieser Waffen entsprach.

Zwei Amazonen sind als Lanzenreiterinnen gezeigt: Sie führen die Stoßwaffe waagerecht in der rechten Hand, bereit zum Einsatz (I 517, Fig. 1; I 479, Fig. 2; Taf. 29, 2; 115, 1); weitere sechs Amazonen schwingen den Speer zu Pferd (I 469, Fig. 5; I 471, Fig. 3; I 472, Fig. 4; I 474, Fig. 2; I 475, Fig. 3; I 476, Fig. 6; Taf. 103, 1; 104, 2; 106, 2; 107, 2; 109, 1; 111, 1) und auch die beiden Petasos-Reiter verfolgen die Entführer mit Speeren (I 532, Fig. 4; I 536, Fig. 2; Taf. 120, 2; 123, 2). Bei der Amazone I 479, Fig. 2 (Taf. 115, 1. 2) ist der Wurfspeer noch gut im Relief erkennbar, sogar das etwas verstärkte Ende des Schaftes hebt sich deutlich ab, ebenso wie bei I 453, Fig. 5; I 456, Fig. 2 und I 459, Fig. 2), die das Schaftende des Speeres umfassen[114]. Weniger klar ist das Schaft-

111 Zur Kampftaktik und zum Einsatz der Waffen vgl. Anderson 1991, 15–37; Jarva 2013, 409 f.; Buchholz 2010, 113–122.

112 Die Länge einer Lanze ist gut erkennbar auf einer attischen Schale mit Rüstungsszene: Ducrey 1985, 217 f. Abb. 147 (attisch rf. Schale, aus Vulci: Vatikan, Museo Gregoriano Profano, Inv. 16583; um 480 v. Chr.).

113 Vgl. die Funde aus Olympia: Baitinger 2001, 33–53, der eine Unterteilung der Funde anhand des Materials vornimmt. Bei Anderson 1991, 22–24 beträgt die Länge der Speere 2,2–2,5 m (mit Belegen aus den Schriftquellen).

114 Ob es sich bei diesen Schaftenden um angesetzte Saurotere handelt, die aber als Lanzenschuhe für Lanzen dienten, bleibt offen. Zu Sauroteren, die ein mehrfaches Verwenden der Waffe ermöglichen, s. Baitinger 2001, 54–72 mit Anm. 497. Stockspitzen, die auch ein Bestandteil von leichten Wurfspeeren waren (vgl. ebenda, 73 f. mit Anm. 659), werden hier vermutlich auszuschließen sein. Saurotere sind auch vereinzelt bei Lanzen in der Vasenmalerei erkennbar: z. B. Muth 2008, 323–328 Abb. 224 A. B (attisch rf. Halsamphora des Suessula-Malers: Paris, Musée du Louvre, Inv. s 1677 [MNB 810]; um 400–390 v. Chr.); 405–407 Abb. 288 (attisch rf. Kantharos der Alexandre-Gruppe: London, British Museum, Inv. E 157; um 430–420 v. Chr.).

ende beispielsweise bei den Figuren I 447, Fig. 1; I 451, Fig. 6 und I 452, Fig. 3 (Taf. 68, 1; 75, 1; 76, 1. 2). Alle anderen Speerschäfte sind schlecht erhalten, auf dem Jagdfries kann der Speer nur als Waffe der Reiter und anhand der Armbewegung ergänzt werden (I 566, Fig. 1; I 567, Fig. 1; I 570, Fig. 3; I 574, Fig. 1; I 575, Fig. 1; I 577, Fig. 1, Taf. 138, 1. 2; 136, 1; 135, 1; 134, 2; 133, 1).

Die Speerspitzen sind bei allen erkennbaren Exemplaren kurz und lanzettförmig, eine detailliertere Analyse lässt sich wegen der Abwitterung kaum durchführen[115]. Der Großteil der Speere ist nur noch als gratige erhabene Linie zu sehen (z. B. I 463, Fig. 1, Taf. 96, 1), dort könnte man noch den Widerhaken der Spitze erkennen. Die lanzettförmige Spitze hat sich bei wenigen Beispielen und meist am Westfries erhalten, etwa bei I 447, Fig. 3; I 469, Fig. 5; I 471, Fig. 3; I 472, Fig. 2; I 473, Fig. 1; I 475, Fig. 3 (Taf. 68, 1; 103, 1; 104, 1. 3; 105, 2; 106, 1; 108, 1; 110, 1)[116].

SCHWERT

Das Schwert galt als sekundäre Waffe des Hopliten, die erst im Nahkampf und nach Verlust des Speeres zum Einsatz kam[117]. Auf den Friesen des Heroons tragen nicht alle Hopliten beide Waffen, viele sind nur mit dem Schwert bewaffnet. Der Großteil der hier dargestellten Schwerter ist aufgrund der Länge als Kurzschwert anzusprechen, das etwa 50–70 cm lang ist, wohingegen Langschwerter eine Länge von 75–80 cm oder mehr aufweisen können[118]. Mehrheitlich tragen die Krieger allerdings Speere, nur wenige kämpfen mit Schwert. Soweit der Erhaltungszustand bei einigen Darstellungen eine Spezifizierung erlaubt, sind ξίφοι, also zwei-schneidige Stichschwerter, dargestellt (I 449, Fig. 3; I 450, Fig. 2 und 3; I 451, Fig. 2; I 455, Fig. 4; I 456, Fig. 1; I 459, Fig. 1; I 487, Fig. 5; I 476, Fig. 4; I 519, Fig. 2, 4, 8 und 10; I 520, Fig. 8 und 9; I 521, Fig. 6 und 7; I 523, Fig. 1; I 527, Fig. 6, Taf. 71, 1; 72, 2; 73, 1; 80, 1; 81, 1; 86, 2; 62, 2; 111, 1; 35, 1; 41, 2; 43, 2. 3; 45, 4)[119]. Bei einigen Exemplaren scheint die Klinge gewölbt zu sein, daher wird man diese als κοπίσ oder μάχαιρα bezeichnen[120], die Eumaios (I 481, Fig. 7, Taf. 52, 1; auch: I 527, Fig. 3; unsicher: I 530, Fig. 3; Taf. 45, 4; 117, 1) hochhält. Eine Machaira in der Scheide scheint Hektor auf einer Hydria um die Schulter zu tragen, denn der Griff weist die charakteristische Wölbung auf, die für ein zweischneidiges Schwert nicht möglich ist[121]. Eine Schale des Douris in Paris zeigt genau diese Schwertform in demselben Zweikampf; diesmal versucht Hektor die Machaira noch gegen den Feind zu richten, strauchelt jedoch und kann keine Hiebbewegung mehr ausführen[122]. Mit einer Machaira kämpfen weiters ein Grieche und ein Perser auf einer Schale in Edinburgh[123] gegeneinander, diese Schwertform wird also nicht nur von „Barbaren", sondern auch von griechischen Hopliten verwendet[124]. J. G. P. Best weist auf die Machaira als Waffe von Barbaren und besonders von der Thrakern hin, obwohl in den antiken Schriftquellen nicht eindeutig zwischen Kopis und Machaira unterschieden wird[125]. Jedenfalls handelt es sich bei beiden Typen um ein einschneidiges (Krumm)Schwert, wobei die Forschung dazu neigt, jene mit gebogener Klinge als Machaira zu bezeichnen[126]. Die Hiebwaffe diente auch den Schlächtern als Werkzeug[127]. Schon in der Vasenmalerei des 6. Jhs. wird die Machaira als Waffe der Reiter dargestellt. Schriftliche Überlieferungen berichten vom keltischen Ursprung des einschneidigen Schwerts[128], das von Xenophon auch für Reiter empfohlen wird, da es schlagkräftiger war als ein Xiphos[129]. Von den Schwertern sind Griff, Parierstange oder Scheide mit Ortband kaum so gut erhalten, dass man Details unterscheiden kann[130]. Die Parierstange ist gut zu erkennen bei I 450, Fig. 2; I 451, Fig. 9; I 453, Fig. 3; I 459, Fig. 1; I 461, Fig. 1–3; I 462, Fig. 3; I 471, Fig. 1; I 476, Fig. 1; I 527, Fig. 5 und 6; I 487, Fig. 5; I 482, Fig. 1 (Taf. 72, 2; 75, 2; 77, 2; 86, 2; 89, 2; 91, 1; 104, 1; 112, 2; 45, 4; 62, 2; 53, 2), der Schwertknauf bei I 459, Fig. 1; I 461, Fig. 1–3; I 462, Fig. 3 (Taf. 86, 2; 89, 2; 91, 1), wobei nur bei der im Opfergestus dargestellten Kriegerfigur (und teilweise bei I 461, Fig. 1–3 und I 447, Fig. 2, Taf. 89, 2; 68, 1) auch die Schwertscheide mit dem halbrunden Ortband erhalten ist.

115 Zu den Funden aus Olympia vgl. Baitinger 2001, Taf. 21–27.

116 Auf einem Relieffragment in Limyra ist der betonte erhabene Mittelgrad der Lanzen- bzw. Speerspitze deutlich erkennbar. Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 380 Kat. 4 Taf. 22, 1.

117 Anderson 1991, 25–28; Jarva 2013, 410–412.

118 Vgl. Baitinger 2001, 76; Kilian-Dirlmeier 1993, 153 Abb. 32; Borchhardt 2000b, 11 f.

119 Die Darstellungen von Schwertern, die nicht sichtbar, abgewittert oder zu gratigen Linien verwittert sind, werden hier nicht gelistet. Vgl. Kilian-Dirlmeier 1993, 118–126. 162–164; Baitinger 2001, 75–79.

120 Ducrey 1985, 93–96 Abb. 61; Anderson 1991, 26–32; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 182 f.

121 Muth 2008, 97–99 (attisch rf. Hydria des Eucharides-Malers: Vatikan, Museo Gregoriano Etrucso, Inv. H 502; um 500–490 v. Chr.).

122 Buitron-Oliver 1995, Taf. 71 Nr. 119 (I, A, B) (attisch rf. Schale des Douris, aus Capua: Paris, Musée du Louvre, Inv. G 115; 500–450 v. Chr.); vgl. auch die Machaira des Hektor, die sich noch in der Schwertscheide befindet, auf einer Hydria aus Vulci: Beazley 1971, 347 (attisch rf. Hydria des Eucharides-Malers, aus Vulci: Vatikan, Museo Gregoriano Etrusco, Inv. H545; um 500–450 v. Chr.). Die Länge der Machaira variiert: Als Messer der Schlächter, der Machairoi, ist die Klinge kürzer; s. auch Anderson 1991, 26–29. Die Machaira wird in der Regel als chirurgisches Messer oder als Opfermesser verwendet, daher sieht H.-G. Buchholz das einschneidige Schwert des Hektor als „barbarische" Waffe, die ihn von seinem Gegner Aias unterscheidet: Buchholz 2010, 128 f. mit Anm. 452.

123 Muth 2008, 245 Abb. 160 (attisch rf. Schale des Triptolemos-Malers: Edinburgh, Royal Museum of Scotland, Inv. 1887.213; um 480 v. Chr.).

124 So z. B. überliefert bei Xenophon (Xen. an. 7, 4, 16).

125 Quesada Sanz 1994, 77–88 mit Beispielen.

126 Xen. equ. rat. 12, 11 empfiehlt dem Reiter die Machaira und zwei Speere. Vgl. auch Anderson 1991, 26; Sidnell 2006, 33 f.

127 Buchholz 2010, 128 f. weist auf die Machaira als Waffe der Nicht-Griechen, insbesondere der Skythen und Thraker, hin.

128 z. B. Poll. onom. 1, 149: Jarva 2013, 411 f. Weiters berichtet Xenophon (Xen. an. 1, 8, 6), dass mit dieser Waffe sowohl Griechen als auch Perser kämpften.

129 Best 1969, 7 f. mit Anm. 29 Taf. 5. Die Bezeichnung der Thraker als Μαχαιροφόροι überliefern Thukydides (Thuk. 2, 96, 2; 98, 4; 7, 27, 1), Xenophon (Xen. kyr. 6, 2, 10) und Plinius (Plin. nat. 4, 4); dazu vgl. DNP VII (1999) 621 s. v. Machairophoroi (2) (I. v. Bredow).

Drei Krieger auf den Stadtmauern der Westseite halten ein Sichelschwert (I 465, Fig. 2–4, Taf. 98, 1), das zwar durch Herodot (Hdt. 7, 92) als Waffe der Lykier überliefert ist, sich aber auf anderen Kampfbildern in Lykien oder im Zusammenhang mit Lykiern sonst nicht findet[131]. Der gemalte Fries des Grabmals von Tatarlı in Phrygien zeigt Waffentänzer, die paarweise gegenüber angeordnet sind und ein Sichelschwert in einer Hand halten, in der anderen eine Lanze und einen Rundschild[132]. H.-G. Buchholz führt die Darstellung eines Pharaos mit Bogen in der Linken und Pfeil und Sichelschwert in der Rechten an, doch in Ägypten gibt es zahlreiche Funde von Sichelschwertern, die vermutlich mit den Hyksos in dieses Gebiet gelangt sind[133]. Das Sichelschwert wird im Alten Ägypten als typische Waffe der Asiaten angesehen und ist seit etwa 1800 v. Chr. bekannt[134]. Im Laufe der Bronzezeit verbreitet es sich nach Elam, Syrien, Canaan und bis nach Ägypten, was sich auch anhand des Fundmaterials aus den königlichen Gräbern von Byblos und Beth Shehan nachweisen lässt[135]. Warum in der westlichen antiken Welt diese Schwertform kaum zur Darstellung gebracht wurde, muss offen bleiben, bekannt war dieses Schwert offenbar schon, vielleicht aber nur als Waffe von Nicht-Griechen[136]. Für die drei Krieger auf I 463 kommen also zwei Möglichkeiten der Deutung in Frage: Bezugnehmend auf die Überlieferung von Herodot könnten sie als Lykier angesprochen werden, die vermutlich eine Waffentradition aus dem Orient vertreten. Sie wären dann als Eliteeinheit zu interpretieren, zumal sie nur zu dritt in Erscheinung treten. Oder diese drei Sichelschwertträger sind „Fremde" aus dem Orient oder der Levante, die zur Verstärkung der Truppe gerufen wurden. Die Deutung hängt jedenfalls auch mit der Interpretation der Stadtbelagerung zusammen (s. u.).

PFEIL UND BOGEN

Bogenschützen sind insgesamt 15 dargestellt (Amazonomachie Südseite: 1, Landungsschlacht: 4, Freiermord: 1, Kalydonische Jagd: 1, Westseite Landungsschlacht: 2, Nordseite Jagd: 3, Kentauromachie Nord: 2, Kentauromachie Ost: 1). Nur bei drei Amazonen ist der Bogen nachweisbar, bei einer Reiterin I 478, Fig. 3 (Taf. 113, 1), die bogenschießend gegen den Feind stürmt, bei der Gefallenen I 476, Fig. 2 (Taf. 112, 2), deren Bogen nicht erhalten, deren Köcher aber noch gut sichtbar ist, und bei I 516, Fig. 5 (Taf. 27, 1), die den Bogen spannt. Andere Waffen der Amazonen sind der Speer (I 471, Fig. 3, Taf. 104, 1) und die Axt (I 470, Fig. 2; I 516, Fig. 7; I 517, Fig. 6 und 9, Taf. 104, 2; 27, 1; 32, 1. 3).

Die Bogenschützen tragen die orientalische Hosen-Ärmeljacken-Tracht und/oder eine phrygische Mütze bzw. Tiara (I 487, Fig. 4; I 516, Fig. 5; I 526, Fig. 1, Taf. 62, 2; 27, 1; 46, 1) oder einen Pilos (I 458, Fig. 4; I 482, Fig. 2, Taf. 85, 4; 53, 2), einen attischen Helm, fallweise mit Busch (I 526, Fig. 4 und 5), oder einen phrygischer Helm, ebenfalls mit Busch (I 526, Fig. 4 und 5; I 528, Fig. 1). Zwei sind der Kopfbedeckung beraubt (I 454, Fig. 5; I 476, Fig. 2 oder 3) und bei der Reiterin I 478, Fig. 3 ist der Bereich der Kopfbedeckung ausgewittert. Alle im Relief erhaltenen Bogen haben eine S-Form, sind somit als S-Bogen der Gruppe der Reflexbögen zuzuweisen, die wiederum als Kompositbögen anzusprechen sind[137]. Nicht im Relief sichtbar und ursprünglich durch Malerei angegeben sind die Bögen I 482, Fig. 2; I 458, Fig. 4; I 478, Fig. 3; I 572, Fig. 4; I 569, Fig. 4; I 568, Fig. 1; I 579, Fig. 1; I 578, Fig. 1 (Taf. 53, 2; 85, 1; 113, 1; 132, 2; 136, 2; 137, 1; 139, 2; 144, 2) sowie die Bögen der in Bedrängnis geratenen Schützen I 454, Fig. 5 und I 476, Fig. 2.

Bogenschützen zählen zu den Leichtbewaffneten, die auch Peltastai genannt wurden[138]. Der von R. Tölle-Kastenbein angeführte Kraftaufwand, den Reflexbogen zu spannen, spiegelt sich nicht nur in der Vasenmalerei, sondern auch in I 526, Fig. 1 wider: Der Schütze stützt den Bogen auf einem Oberschenkel ab und drückt das mittlere Stück gegen das Knie des anderen Beines. Mit einer Hand drückt er den Bogenarm nieder, mit der anderen spannt er die Sehne in der oberen Aufhängung ein oder legt das Bein über den Bogenarm, wie das auch auf skythischen Denkmälern und auf Münzbildern

130 Für den hier relevanten Zeitraum vgl. Kilian-Dirlmeier 1993, 162–164 und zusammenfassend 164–172. Die Autorin konstatiert anhand des Fundmaterials in klassischer und hellenistischer Zeit eine Verstärkung der Parierstange und schließt daraus eine veränderte Kampftechnik, die eine handlichere Hieb- und Stichwaffe erforderlich machte.

131 Hdt. 7, 92: Lykier tragen Sichelschwert, Dolche und auch Bogen – sonst ist die Beschreibung Herodots zur Rüstung der Lykier nicht in den Bildquellen greifbar. Zum Sichelschwert bei den Lykiern vgl. auch Benda-Weber 2006, 76 f.

132 Summerer 2010, 122–124 Abb. 2 a. b. Die nach rechts tanzenden Krieger schwingen das Sichelschwert in der rechten Hand, die nach links tanzenden in der linken. Lanze und Schild sind dann jeweils in der anderen Hand, was ungewöhnlich ist, da der Schild meist am rechten Arm getragen wird. Hier scheinen die Rundschilde aber nicht in der Luft zu schweben, sondern gemeinsam in derselben Hand wie die Lanze getragen zu werden, da sich die Krieger nicht im Kampf, sondern beim Aufführen eines Waffentanzes befinden. Da der Schild die Bewegung des anderen Armes behindert, wird man eine Drehbewegung vermuten, nach links für die nach rechts Tanzenden und nach rechts für die nach links Tanzenden.

133 Houston 1954, 48 f. Abb. 53 b (Krummschwert aus dem Grab Ramses IV. in Theben, 19. Dynastie). s. auch Buchholz 2010, 301 Abb. 211, 2; 304 mit Anm. 1153; Baitinger 2001, 79.

134 Sichelschwerter der Hyksoszeit um 18./Ende 17. Jh. v. Chr.: Hein 1994, 128 f. Kat. 75 (München, Staatliche Sammlung ägyptischer Kunst); 133 Kat. 85 (München, Staatliche Sammlung ägyptischer Kunst); 185–187 Kat. 207 (aus Tell el-Dab'a: Wien, Kunsthistorisches Museum, Ägyptisch-Orientalische Sammlung). Hamblin 2006, 66–71 Abb. 2 a. c–f führt originale Funde von "sickle-swords" aus dem 24. Jh. v. Chr. in Mesopotamien an, der früheste Fund reicht bis in die Zeit um 2900–2300 v. Chr. zurück.

135 Hamblin 2006, 71. 180 f.; Hein 1994. Aus dem Sichelschwert entwickelt sich im Neuen Reich das Chepesch-Krummschwert als königliche Insignie, die auch den Fußsoldaten als Waffe diente.

136 Benda-Weber 2006, 76 mit Anführung weiterer Denkmäler, auf denen Sichelschwerter dargestellt sind, darunter auch ein Reliefbecher aus Hagia Triada, der einen Krieger mit Sichelschwert zeigt; ebenda 76, Anm. 28.

137 Tölle-Kastenbein 1980a, 14–19 mit Abb. 3. Zur Herstellung und zum Einsatz des Bogens vgl. auch Eckhardt 1996, 41–64; Godehardt 2009, 27–59, mit ausführlicher Literatur. Zum τόξον Σκυθικόν s. Schaumberg 1910, 102–108. Zur Körperhaltung und Kampftaktik der Bogenschützen im troianischen Krieg, ebenda, 82–86, mit Zitaten aus Ilias und Odyssee. Zu Pfeil und Bogen s. auch Brentjes 1995/96, 179–210. Zu den Bogentypen vgl. auch Eckhardt 1996, 55–65.

138 Ducrey 1985, 110–114; zu unbekleideten Peltasten mit Pelte, Fellmütze und Speer s. Ducrey 1985, 126–128 Abb. 90 (attisch rf. Schale: Leipzig, Antikenmuseum der Universität, Inv. T 487; Ende 6. Jh. v. Chr.); s. auch Best 1969, Taf. A–C; DNP IX (2000) 512 f. s. v. Peltastai (L. Burckhardt).

der Fall ist[139]. Die Herkunft des Bogens ist in der Forschung nicht eindeutig belegt, nachweislich kommt der S-Bogen aber seit dem 1. Jt. v. Chr. im Vorderen Orient und im Süden Asiens vor. Er war besonders im 6. und 4. Jh. v. Chr. in Griechenland in Gebrauch und ist auf Denkmälern nachweisbar[140].

Die Köcher der Bogenschützen haben – soweit sie im Relief erkennbar sind – durchwegs die Form eines Kastenköchers[141], sowohl bei den Figuren auf der äußeren Südwand (I 526, Fig. 4 und 5, Taf. 46, 1; I 528, Fig. 1, Taf. 47, 2) als auch bei der Amazone der inneren Südwand (I 487, Fig. 4, Taf. 62, 2) und bei denen der Westwand (Landungsschlacht, I 454, Fig. 5, Taf. 78, 4; I 458, Fig. 4, Taf. 85, 1 und Amazonomachie, I 476, Fig. 2, Taf. 112, 2). Bei den Bogenschützen der Nordwand (Jagd und Kentauromachie) zeichnen sich – auch wegen des schlechten Erhaltungszustands der Oberfläche – weder Bogen noch Köcher im Relief ab.

Bogenschützen in Aktion sind auch auf dem Nereidenmonument mehrfach zu finden, in orientalischer Tracht (BM 859), mit Chiton und Helm (BM 877, BM 881, vielleicht auch BM 869, Taf. 175, 6) sowie auch in griechischer Rüstung mit Panzer und Helm (BM 855; BM 872, Taf. 175, 5)[142] – es sind also vermutlich Bogenschützen aus dem Orient, vielleicht Perser, und auch griechische und indigene Bogenschützen gezeigt[143].

STREITAXT

Die Axt tritt hier als Waffe der Amazonen (I 470, Fig. 3; I 476, Fig. 3; I 516, Fig. 6; I 517, Fig. 6 und 9, Taf. 104, 2; 111, 2; 27, 1; 32, 1. 2) in Erscheinung, nur I 518, Fig. 5 (Taf. 33, 3) schwingt eine Doppelaxt gegen den Kentauren[144]. Die Streitaxt des Lapithen hat zwei gleiche Schneiden, gehört somit zum Typus der kretischen und karische Labrys (λάβρυσ)[145], die der Amazonen hat auch die Form der persischen Sagaris (σάγαρισ), die durch eine sichelförmige Schneide und einen gekrümmten Dorn charakterisiert ist und deutlich auf der Platte I 517, Fig. 6 und 8 (Taf. 32, 1. 2) zu erkennen ist[146]. Diese Streitaxt wird auch in der Vasenmalerei häufig als Waffe der Amazonen dargestellt[147].

STEINE/STEINBROCKEN

Eine ausgesprochene Gelegenheitswaffe ist der Stein, nach dem sich mehrere Krieger bücken, da sie in Bedrängnis geraten sind und ihre Waffen verloren haben[148]. Steine waren auch für die Kämpfer im Troianischen Krieg als Waffe geläufig und sind mehrfach bei Homer erwähnt[149]. Diese Motive sind stets mit einem letzten Versuch verbunden, den bevorstehenden Untergang abzuwehren. Auf den Friesen befinden sich insgesamt drei Krieger (I 451, Fig. 5; I 453, Fig. 2; I 454, Fig. 2, Taf. 74, 1; 77, 1; 78, 1), ein Jäger (I 487, Fig. 3, Taf. 61, 3) und zwei Lapithen (I 554, Fig. 4 und 5, Taf. 147, 2) in dieser Situation, aber auch zehn Verteidiger der Stadtmauern bewerfen die Angreifer mit Steinen (I 459, I 460, I 462 und I 465, Taf. 86, 1; 88, 1; 90, 1; 98, 1). Steine als Waffe finden sich auf vielen Denkmälern in Lykien und außerhalb, beispielsweise auf dem Nereidenmonument (BM 869, Taf. 175, 6) auf Seiten der Verteidiger hinter den Mauern, und häufig in der Vasenmalerei und auf tektonischen Friesen[150].

SCHLEUDER (KESTROSPHENDONE)

Nur einmal ist die Steinschleuder, sphendone (κεστροσφενδόνη), als Waffe dargestellt, nämlich bei einem der Jäger von Kalydon (I 487, Fig. 1, Taf. 61, 2), der auch den Beutel mit den Geschoßen um die Schultern hängen hat[151]. Die Geschoße selbst waren aus Stein, Blei oder auch Lehm[152]. Xenophon (Xen. an. 3, 3, 16) erwähnt die Fertigkeit der rhodischen Schleuderer, die als Söldner im Heer der Zehntausend von Kyros d. J. 401 v. Chr. mitkämpften und die Bleigeschoße verwendeten, im Gegensatz zu den Persern, die einfach Steine als Geschoße nahmen und weniger „Munition“ mittragen konnten. Auf den Friesen mit Schlachtdarstellungen kam die Schleuder nicht zum Einsatz[153].

139 Vgl. auch Bilder in der Vasenmalerei, die verschiedene Varianten des Einspannens der Bogensehne zeigen, darunter auch die bei den Skythen gebräuchliche, bei der ein Bein über den Bogenarm gelegt wird; Tölle-Kastenbein 1980a, 64–71 Taf. 3–6 und den bogenspannenden Skythen auf der Gold-Vase aus Kul-Oba. Brentjes 1995/96, 179. 190 Abb. 21; Schaumberg 1910, 106 f.; Ducrey 1985, 110–112 Abb. 78 (Fragment einer attisch rf. Schale, aus Gela: Syrakus, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 22479; um 490 v. Chr.). Zu entsprechenden Bildern auf Münzen vgl. Ducrey 1985, 169 Abb. 117 (Silberstater aus Theben: London, British Museum; um 446–426 v. Chr.).

140 Tölle-Kastenbein 1980a, 20 f. Zum Bogen als Jagd- und Kampfwaffe bei den Griechen bis zum späten Hellenismus s. Eckhardt 1996, 109–120, mit Angabe von antiken Schriftquellen.

141 Zum Kastenköcher s. auch Eckhardt 1996, 86–93.

142 Childs – Demargne 1989, 309–313 (Großer Sockelfries: BM 859. 855, Taf. 20, 1; 22, 1; Kleiner Sockelfries: BM 872. 869. 866. 881, Taf. 41, 1; 48, 1; 61, 1; 67,1).

143 Zu den skythischen Bogenschützen in Athen: Lissarague 1990, 125–149; zur frühen Verwendung des Bogens im Kampf und bei der Jagd vgl. Buchholz 2010, 234–297.

144 Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 183. Homer erwähnt auch den Einsatz der Streitaxt im troianischen Krieg (Il. 13, 612; 15, 711).

145 Vgl. DNP VI (1999) 1035 f. s. v. Labrys (F. Graf). Vgl. eine Stele aus Limyra mit der Darstellung einer Doppelaxt, die J. Borchhardt als Attribut des Zeus Labraundos aus Karien interpretiert und in die Zeit nach 360 v. Chr. datiert, als Lykien unter karischer Herrschaft stand: Borchhardt 1978, 190 f. 183–191. Zur Doppelaxt s. auch Buchholz 1959, 7–11, der betont, dass diese als Waffe oder Arbeitsgerät im minoischen Kreta selten zu bestimmen ist, da aus dem Fundkontext meist auf eine kultische Verwendung zu schließen ist (ebenda 11).

146 Bittner 1987, 175–177.

147 Zahlreiche Beispiele zu den Amazonen bei Muth 2008, 329–412.

148 Dazu vgl. Buchholz 2010, 131. Zu den mehr als 400 gefundenen Steinkugeln in Alt-Paphos s. Erdmann 1977, 80–82 Taf. 16; sie wurden mit der Belagerung von 498 v. Chr. in Verbindung gebracht und beweisen, dass bei der Verteidigung von Stadtmauern eigens zugerichtete Steine eingesetzt wurden. Allerdings ist die abgeflachte Seite dieser Steine nicht klar zu deuten, sie könnte eventuell mit ballistischen Geschützen in Verbindung gebracht werden.

149 Buchholz 2010, 131 mit Anm. 466, erwähnt 29 Stellen in der Ilias, die explizit den Stein als Gelegenheitswaffe beschreiben.

150 Childs – Demargne 1989, Taf. 48, 1.

151 Buchholz 2010, 227–234. Bittner 1987, 178 f. mit Angabe von Schriftquellen und Literatur.

152 Bittner 1987, 179; Buchholz 2010, 227. Vgl. auch die Untersuchungen zur Verwendung der Schleuder im ägäischen Raum von Buchholz 1965, 133–157, der die Schleuder als Waffe der Kämpfer auf Seiten der Troianer hervorhebt, mit Belegen aus der Ilias.

153 Vgl. Sage 1996, 44.

PEITSCHE

Ein Gefangener auf dem äußeren Südfries der Sieben gegen Theben wird mit einer Peitsche vorangetrieben (I 521, Fig. 1 und 2, Taf. 43, 1). Die Darstellung von Gefangenen ist auf griechischen Denkmälern sehr selten. Auf dem Kleinen Sockelfries des Nereidenmonuments (BM 884L) marschieren vier Gefangene in gegürtetem Chiton und ohne Helm mit am Rücken gefesselten Händen hintereinander, sie werden jedoch nicht mit einer Peitsche angetrieben[154]. Ein Beispiel aus der Vasenmalerei zeigt mit Lanzen ausgestattete Hopliten und einen Bogenschützen, die zwei Gefangene wegführen, deren Hände auf dem Rücken gefesselt sind[155]. Die beiden sind offenbar durch ein Seil miteinander verbunden, eine Peitsche ist hier aber ebenfalls nicht zu sehen.

Zusammenfassend lässt sich für die Rüstung und Bewaffnung der Krieger auf allen Friesen mit Kampfhandlungen eine gemischte Form bzw. Kombination von Helmtypen und Panzerung oder Kleidung und Bewaffnung feststellen, die dem in der Klassik üblichen Repertoire entspricht, das von anderen Schlachtbildern, vor allem in der Vasenmalerei und auf Reliefs, bekannt ist. Unter den Helmformen dominieren der Pilos und der attische Helm, gefolgt vom korinthischen Helm und bei wenigen auch der phrygische Helm. Bei einigen Kriegern ist ein Brustpanzer dargestellt: der Muskelpanzer mit oder ohne Laschen und der Lederkoller oder Leinenpanzer mit oder ohne Pteryges. Der Großteil der Krieger führt den Speer, das Schwert ist nur bei einigen wenigen dargestellt. Als weitere Waffen kommen der Bogen, die Axt sowie der Stein vor.

IV.3.2. ZU DEN MÖBELN AUF DEN FRIESEN DES HEROONS UND DES GRABBAUS

Landungsschlacht, Südseite, außen: I 525 (45, 2)

Dem Typus der allgemein als „turned legs“ oder als gedrechselte Beine bezeichneten Möbelstützen gehören auch die Stuhlbeine des Thronenden auf I 525 an. Wie H. Kyrieleis feststellt, erfährt diese Beinform im 4. Jh. v. Chr. keine größere Entwicklung mehr[156]. Es kann nur eine stärkere Wulstgliederung bei Stuhlbeinen konstatiert werden, die nicht mit der Länge der Beine zu tun hat, sondern auf einen persischen Einfluss zurückgeht[157].

Bankettfries, Süd- und Ostseite, innen: I 492–I 504, I 508, I 581, I 582 (Taf. 155, 1–156, 2; 157, 1; 158, 1; 161, 1. 3. 4; 162, 3. 4)

Die Teilnehmer lagern auf sog. griechischen Betten, die an der rechten Seite, am Kopfteil, eine Erhöhung aufweisen und hier zusätzlich mit Polstern belegt sind[158]. Der Bettrahmen ist nicht erkennbar, denn er ist mit einem Tuch oder einer Decke bedeckt, wodurch auch etwa die Hälfte des Bettfußes verdeckt ist. Ein weit herabhängendes Tuch auf der Liegefläche der Klinen erkennt H. Kyrieleis als Merkmal persischer Betten im 5. und 4. Jh. v. Chr.[159]. Von den Klinenbeinen sind die beiden rechten vorne an der Langseite zu sehen, die hinteren sind nicht im Relief gearbeitet. Die runden Klinenbeine sind in der unteren Hälfte gegliedert und gehören zu dem bei H. Kyrieleis beschriebenen Möbelbeintypus A, der orientalisierenden Form[160]. Die Grundform dieser Beine besteht aus einem sich verjüngenden Sockelstück mit eingezogenen Profilen, das sich nach oben trichterförmig verbreitert; von dem oberen Teil stößt sozusagen ein gleichfalls sich nach unten trichter- oder glockenförmig öffnendes Stück mit diesem zusammen, sodass an der ausladenden Stelle ein schmaler Grat entsteht. Zum Rahmen hinauf verschmälert sich das Bein wieder. Allerdings ist dieser obere Teil auf den Klinen mit überhängender Decke nicht sichtbar. Auf den Friesplatten liegt eine vereinfachte Profilierung dieses Möbeltypus A vor.

154 Childs – Demargne 1989, 110 f. Taf. 68, 2.

155 Ducrey 1985, 225–227 Abb. 150 (attisch sf. Oinochoe: Compiègne, Musée Vivenel, Inv. 124; 2. Hälfte 6. Jh. v. Chr.).

156 Kyrieleis 1969, 131–134. Zu Stuhlbeinen s. auch Andrianou 2009, 22–31.

157 Vgl. Kyrieleis 1969, 151.

158 Zu dieser Bettenform mit erhöhtem Kopfteil, die als griechische bezeichnet wird, im Gegensatz zu dem Fehlen des erhöhten Kopfteils bei persischen Betten, vgl. Kyrieleis 1969, 146–151. Der persisch-griechischen Mischform schreibt H. Kyrieleis einige Beispiele auf lykischen Denkmälern und eine Stele in Daskyleion zu; ebenda, 148 f. Zu den Klinen der Perser s. auch Dentzer 1982, 65–69; zu Polstern (κνέφαλλον oder προσκεφάλαια) und Bettdecken (περίστρωμα) s. Andrianou 2009, 96–98. 115; vgl. auch Ransom 1905, 66–71. 109–112 (zur Terminologie der Möbelteile bei Klinen); zu Klinen vgl. auch Baughan 2013, 105–123.

159 Kyrieleis 1969, 148 f. 193. Ob sich bei allen Darstellungen dieser Bettenform mit herabhängendem Tuch ein dionysischer Bezug nachweisen lässt, kann im Rahmen dieser Arbeit nicht untersucht werden. Jedenfalls finden sich auf Vasenbildern archaischer Zeit Bankettdarstellungen mit Klinen, von denen fransenbesetzte Decken herabfallen: Richter 1966, 55 Abb. 294 (korinthisch sf. Kolonettenkrater: Paris, Musée du Louvre, Inv. E 635; spätes 7./6. Jh. v. Chr.); Abb. 295 (korinthisch sf. Platte: New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 06.1021.26, Rogers Fund; 6. Jh. v. Chr.); Abb. 296 (lakonisch sf. Becher: Brüssel, Musée Cinquanténnaire, Inv. R 401; 6. Jh. v. Chr.); 59 Abb. 311 (korinthisch sf. Krater: Paris, Musée du Louvre, Inv. E 629; 6. Jh. v. Chr.).

160 Kyrieleis 1969, 116. Zur Herkunft und Entwicklung dieses als orientalisierende Form bezeichneten Klinenbeintypus s. ebenda, 116–124. Vgl. auch RE XI 1 (1921) 846–861 s. v. Kline (G. Rodenwaldt); DNP VII (2005) 70 f. s. v. Kline (P. Schmitt-Pantel – W. H. Groß); Baughan 2013, 105–123; Boardman 1990.

Der Typus findet sich, auch mit kleineren Varianten, bei den Diphroi auf dem Ostfries des Siphnierschatzhauses in Delphi oder auf einer Lekythos in New York[161]. Der Originalfund einer Kline in Duvanlij ermöglicht Einblick in die Herstellungstechnik solcher Klinenbeine, die aus statischen Gründen aus vier Teilen zusammengesetzt waren, wie H. Kyrieleis darlegt[162]. Noch feiner untergliedert als die Klinenbeine auf dem Gelagefries sind jene eines von einem Maultier getragenen Bettgestells, auf dem Ariadne mit Dionysos lagert, auf einem apulischen Krater. Dessen Grundform entspricht jenem Typus A, weist jedoch insgesamt vier ausladende Stellen auf, da das Möbel bis zum Bettrahmen zu sehen ist[163].

Der dreibeinige Tisch mit runder Tischplatte zwischen den musizierenden Mädchen auf der Platte I 581 (Taf. 162, 3) hat geschwungene Beine, die von oben ausladen, einen S-Schwung zur Mitte hin zeichnen, auf dem Boden wieder nach außen ausschwingen und auf einem breiten Fuß stehen. In dieser Form entspricht dieses Möbel dem für dreibeinige Tische üblichen Typus, der als Beistelltisch für Klinen oder wie auf diesem Relief als Abstelltisch gebraucht wurde[164]. Es lässt sich aufgrund der Verwitterung des Reliefs nicht mehr erkennen, ob die Füße in Löwentatzen oder in einer anderen Tierfußform gearbeitet waren, die Tischfüße könnten aber zoomorphe Form haben[165].

Der dreibeinige Klapptisch auf I 503 (Taf. 161, 1) ist höher als üblicherweise die Beistelltische der Klinen. Er dient auch nicht als solcher, sondern ist vermutlich als Ablage für die noch nicht verteilten Speisen vorgesehen, wie anhand der beiden Lekanen ersichtlich ist. Die Darstellung von solchen Tischen mit Klappfuß ist selten, auch fehlen hier die verbindenden Querstreben[166]. Dreibeinige Tische und vor allem Klapptische waren vermutlich leichter zu transportieren und konnten auch besser verstaut werden. Der Tisch auf I 546 (Taf. 163, 2) ist ebenfalls ein Klapptisch. Er trägt die Gefäße mit den hergerichteten Speisen und Getränken für das Festmahl anlässlich der Hochzeit der Leukippiden. Bei den anderen Tischen dieses Frieses (I 542 und I 543, Taf. 129, 1; 130, 1) handelt es sich um einen Klapptisch, auf dem zwei Gefäße abgestellt sind, und um einen einfachen Arbeitstisch ohne Verzierung, auf dem ein Widder ausgenommen wird.

Freiermord, Südseite, innen: I 481–I 486 (Taf. 49, 1. 2; 53, 1; 54, 2; 54, 1. 2; 57, 1; 59, 1. 2)

Die Stuhlbeine des Diphros (Taf. 49, 2) in den Gemächern der Penelope gehören ebenfalls der orientalisierenden Form und dem Typus A nach H. Kyrieleis an[167]. Die Decke hängt über ein Drittel der Beinlänge und verdeckt den Anschluss zum Rahmen. Die Form entspricht den – meist leicht abgewandelten – Darstellungen von Diphroi sowohl in der Vasenmalerei als auch auf Reliefs. Hier laufen jedenfalls die Beine verdickend zum Stuhlrahmen und laden dort, wo die Abdeckung endet, kelchförmig aus.

Auf den Platten des Freiermordes sind Klinen der griechischen Form mit erhöhtem Kopfteil dargestellt, das Tuch hängt aber in nicht-griechischer Weise knapp bis zur Hälfte der Beinlänge der Betten herab[168]. Die Klinenbeine auf dem Freiermord-Fries (Taf. 54, 2; 55, 1; 57, 1) gehören zum Möbelbeintypus B nach H. Kyrieleis, dessen Ausprägung und Form auf eine Entwicklung in archaischer Zeit zurückgeht[169]. Die Grundform ist ein rechteckiges Brett, das in der Mitte der Beinhöhe wie eine Mondsichel eingezogen ist, also einen sehr schmalen Steg bildet. Verzierungen dieser eingezogenen Enden sind meist volutenförmig. Die obere Begrenzung des Beines endet beim Kopfteil der Kline meist in einer Volutenbekrönung, die hier aber nicht zu sehen ist, da sie wahrscheinlich vom Betttuch überdeckt ist. Zu sehen sind hier vereinfachte Formen dieses Möbelbeintypus B mit blockartigem unteren Teil, einer starken Verschmälerung und einem breiten geraden Teil darüber. Der hier schematisch gezeigte Einzug entspricht der mondsichelförmigen Einkerbung an beiden Seiten des Beines, ein breiter Ring markiert den „Querriegel“ zwischen den Einzügen[170]. Vereinfachte Formen dieses Typus sind bei-

161 Kyrieleis 1969, 123 Taf. 17, 1 (Ostfries des Siphnierschatzhauses, Stuhl der Aphrodite); 125 f. Nr. 19 Taf. 17, 2 (weißgrundig rf. Lekythos des Eretria-Malers: New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 31.11.13; um 550–525 v. Chr.).

162 Kyrieleis 1969, 126–129 mit Abb. 23 Taf. 17, 3. 4. Das Grab lässt sich aufgrund einer darin gefundenen schwarzfigurigen Lekythos in die Zeit 490–480 v. Chr. datieren.

163 Richter 1966, 56 Abb. 300 (rf. Krater des Dionysos-Malers: St. Petersburg, Eremitage, Inv. 295; um 400 v. Chr.). Weitere Beispiele, vor allem auf italischen Vasen: ebenda, 56 f. Abb. 304 (apulisch rf. Volutenkrater: Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 18394 [H 3255]; um 340 v. Chr.); Abb. 305 (apulisch rf. Volutenkrater des Pronomos-Malers: Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 81673 [3240]; um 400 v. Chr.).

164 Vgl. Richter 1966, 63–72 mit zahlreichen Beispielen. Zum Mobiliar auf Grabreliefs in Limyra vgl. auch Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 191–194.

165 Vgl. die Löwenpranke mit Plinthe, die zu einem Möbelstück gehört haben könnte (s. o. Kap. III.2.1., Inv. Nr. I 587). Zu Tischbeinen in zoomorpher Form s. Richter 1966, 70 f. Abb. 367 (attisch rf. Lekane des Eleusinischen Malers, aus Kertsch: St. Petersburg, Eremitage, Inv. Q9; ST1791; 4. Jh. v. Chr.); Abb. 370. 371 (zwei Miniaturtischchen aus Terrakotta, gefunden in Myrina: Paris, Musée du Louvre, Inv. 1. LY 1607, M 151, S 2945 und 2. Myrina 406).

166 Richter 1966, 66.

167 Kyrieleis 1969, 131–134 Taf. 17, 1 (Siphnierschatzhaus, Ostfries); 18, 1 (Klinenbein: Fragmente eines lukanischen Kraters: New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 58.13.1; um 5./4. Jh. v. Chr.). Vgl. die Beispiele bei Richter 1966, 40 f. Abb. 213 (weißfigurige Kylix des Hesiod-Malers: Paris, Musée du Louvre, Inv. CA 483; um 450 v. Chr.); 42 Abb. 223 (weißgrundige Lekythos des Achilles-Malers, aus Athen: London, British Museum, Inv. D 50; um 550 –500 v. Chr.); Faust 1989, 22–28 Beinform 3. Vgl. auch die quadratische Form des Silber-Diphros aus Stavroupolis (Thessaloniki, Archäologisches Museum, Inv. ΜΘ 7440): Andrianou 2009, 28 f. Abb. 6 a.

168 Kyrieleis 1969, 149 mit Anm. 547. 548 konstatiert einen regen Einfluss persischer Formen nach den Perserkriegen im 5. und 4. Jh. v. Chr. in Kleinasien, wohingegen der Einfluss in Griechenland erst in hellenistischer Zeit wirklich spürbar wird. Zu den Formen der Klinen s. auch Ransom 1905, 19–38; Richter 1966, 52–63; Andrianou 2009, 31–50; Baughan 2013, 105–123.

169 Kyrieleis 1969, 162–177 (Form B). Zum Typus vgl. Richter 1966, 58–63: „Couch with rectangular legs“; Faust 1989, 22–28 Beinform 1 (= Kyrieleis 1969, Form B).

170 Vgl. dazu die Bemerkungen von Kyrieleis 1969, 173–177.

spielsweise auf einem apulischen Krater oder an zwei Klinen in Gräbern von Tarent zu sehen[171]. Die Form der Betten der Freier gehört im Vergleich zu den reich dekorierten Klinenbeinen auf attischen Vasen ebenfalls zu einer vereinfachten Variante.

Stadtbelagerung, Westseite: I 462 (Taf. 90, 1; 92, 1. 2; 94, 2)

Die beiden Throne auf den Zinnen der Stadtmauer unterscheiden sich in Form und Ausführung sehr: Der Stuhl des Thronenden Fig. 6 hat vermutlich eine Rückenlehne, denn seine linke Hand ruht auf einer Armlehne; es handelt sich daher nicht um einen Diphros, wie auf den ersten Blick vielleicht zu vermuten wäre. Die Beine des Stuhls gehören zu der Möbelbeinform A mit glockenförmig herabhängenden Unterteilungen. Die weibliche Figur sitzt auf einem festlichen Thron mit Armlehnen, die von einer theriomorphen Figur gestützt werden. Das Paar mit dem Verstorbenen und dessen Frau im Grab von Kazanlak zeigt eine Differenzierung der Sitzgelegenheit. Während der Mann auf einem Diphros am Speisetisch sitzt, thront seine Frau auf einem prunkvollen Stuhl mit Rückenlehne und einer Armlehne, die von einer Sphinx gestützt wird[172].

Die Beine des Throns von Fig. 6 gehören zu einer Variante der griechisch-persischen Form mit fünf Wulsten im oberen Bereich des rechten vorderen Stuhlbeins, die leicht konkav nach unten ausladen[173]. Diese Mischform findet sich fast ausschließlich auf Denkmälern in Lykien und auf einem Relief aus Çavuşköy, das heute in Istanbul aufbewahrt wird[174]. Bezüglich der Throne auf I 462 bemerkt H. Kyrieleis, dass sie dem orientalischen Bildtypus entsprechen und daher „kleinasiatische Herrscher“ dargestellt wären[175]. In der Vasenmalerei findet sich diese Variante nicht sehr häufig.

Der Thron der weiblichen Figur I 462, Fig. 10 ist reicher verziert, die Beine sind nicht mehr erhalten, sodass der Typus des Möbelbeins nicht mehr festzustellen ist[176]. Die Rückenlehne und das rechte hintere Stuhlbein müssen ursprünglich in Malerei ergänzt gewesen sein, da sich nichts davon im Relief abzeichnet. Die Stützfigur selbst ist schlecht erhalten, auch da lässt sich die Form nicht mehr mit Sicherheit bestimmen. Den persisch-orientalischen Einfluss dieser theriomorphen Stützfiguren betont schon H. Kyrieleis[177].

171 Richter 1966, 61 Abb. 327 (kolossaler apulischer rf. Krater: London, British Museum, Inv. F 272; um 350 v. Chr.); Abb. 328 (Kline in Stein aus einem Grab in Tarent Arsenale: Tarent, Museo Archeologico Nazionale, o. Nr.; 2. Jh. v. Chr.). Zum Fund aus Tarent s. auch Alessio 1990, 72 Abb. 71.

172 Richter 1966, 22 Abb. 79 (2. Hälfte 4. Jh. v. Chr.); vgl. auch die geflügelte Sphinx als Stütze der Armlehne vom Thron der weiblichen Figur im Kuppelraum des frühhellenistischen Grabmals von Kasanlak: Shivkova 1973, 69–71 Taf. 22.

173 Für achämenidische Möbelfüße charakteristischer glockenförmiger Blattkranz: dazu s. Kyrieleis 1969, 146–151 Taf. 8, 2 (bronzener Möbelfuß: Paris, Musée du Louvre; 4. Jh. v. Chr.); 9, 1–3 (Beispiele von Reliefdarstellungen solcher Möbelfüße aus dem Palast von Persepolis); 9, 4 (Tetradrachme aus Alexandria, mit thronendem Zeus; 5. Jh. v. Chr.); 13, 1 (elfenbeinerner Möbelfuß aus Nimrud, Nord-West-Palast, Bronze Room: London, British Museum, Inv. 118190; 900–600 v. Chr.); 18, 3 (Elfenbeinrelief aus Demetrias, verschollen; 3. Jh. v. Chr.); 18, 4 (Relief mit thronendem Großkönig, Schatzhaus, Persepolis). Vgl. auch Faust 1989, 22–28 mit Abb. 1 a und 1c.

174 Kyrieleis 1969, 150 f. mit Hinweis auf Taf. 9.

175 Kyrieleis 1969, 151 folgert daraus: „So erklärt sich die Durchdringung von griechischem Möbeltypus und orientalischen Einzelformen aus der Tatsache, daß die Friese von Gjölbaschi-Trysa von griechischen Bildhauern unter dem Einfluß orientalischer Thematik und Bildform gearbeitet wurden. Die Übernahme der persischen Wulstdekorationen ist hier thematisch bedingt, denn sie dient dazu, den dargestellten Thronenden als orientalischen Herrscher zu kennzeichnen.“

176 Kyrieleis 1969, 150 f. ordnet diesen Thron dem Möbelbeintypus A, also der runden Form zu.

177 Kyrieleis 1969, 64–72. 199–201. Parallele Entwicklungen solcher Stützfiguren für Armlehnen in verschiedenen Kulturen sind nicht ungewöhnlich und haben vermutlich unterschiedliche charakteristische Formen.

Abkürzungen:

A-S	Amazonomachie, Südwand, außen
K-S	Kentauromachie, Südwand, außen
7-S	Sieben gegen Theben, Südwand, außen
L-S	Landungsschlacht, Südwand, außen
Fr-S	Freiermord, Südwand, innen
Ka-S	Kalydonische Eberjagd, Südwand, innen
L-W	Landungsschlacht, Westwand
S-W	Stadtbelagerung, Westwand
A-W	Amazonomachie, Westwand
Le-K	Leukippidenraub, Nordwand
J-N	Jagd, Nordwand
K-N	Kentauromachie, Nordwand
K-O	Kentauromachie, Ostwand
TPE	Theseus und Perseus, Ostwand; Einzelplatten, Südwand, innen
KH	Korinthischer Helm
AH	Attischer Helm
Phr.H.	Phrygischer Helm
Phr.M.	Phrygische Mütze
MP	Muskelpanzer
LP	Leinenpanzer
Ch	Chiton

TABELLE 1: Rüstung

Friesreihe →	A-S	K-S	7-S	L-S	Fr-S	Ka-S	L-W	S-W	A-W	Le-N	J-N	K-N	K-O	TPE
Rüstung ↓														
Muskelpanzer	2-3		3	3		1	10	1	2					1
Leinenpanzer			10/6	9			10	2	6	4				
Chiton	9	10	7	17	1	17	38	18	7					
Hosentracht								5	7					
Unbekleidet								1						
Korinth. Helm	2		1	4			9	4	2				1	
Att. Helm	1		12	16		3	24	12	5-6	2-3				2
Pilos	3		14	10	3	17	16	30	8	10	6	13	4	4
Tiara/Phr. M.	7			2				7	14				2	
Phryg. Helm				1			1	1	2					
Petasos										2				
Rundschild	7	1	21	23		4	48	40	14	8				2
Ovalschild								3						
Pelte	3								6					
Beinschienen				2			2		2?					
Pfeil/Bogen	1			3	1	1	2		2		3	2		
Speer	4	1	4	11		6	17	8	11	4-5	10	9	2-3	
Sichelschwert	5	5	9	3	2	1	16	3/8	5	2	2	2	3	
Axt	3	1							1		1?			
Stein				2		1	3	10		1			5	
Schleuder						1								
Peitsche			1											
Ast		2											2	
Keule						1								
Salpinx			1				1							

TABELLE 2: Rüstung, Helme

		KH	AH	Pilos	Tiara	Phr.H			KH	AH	Pilos	Tiara	Phr.H	Petasos
A-S	LP						**L-W**	LP	2	7	1		1	
	MP	2	2	2				MP	3	6	3			
	Ch			1				Ch	4	16	12			
K-S	LP	1					**S-W**	LP		3				
K-N	MP							MP		1				
K-O	Ch			18				Ch	4	7	15		1	
7-S	LP		8	2			**A-W**	LP		3	3			
	MP		5	1				MP		2	1		2	
	Ch	1	2	12				Ch	2	1	4			
L-S	LP	3	8 (1)	1			**Le-N**	LP		4	1			
	MP	1	2	4				MP			1			
	Ch		6	6		1		Ch			6			2

Es sind ausschließlich die Rüstungsteile und Waffen angeführt, die noch erkennbar sind, daher sind die Angaben für die Friese nicht vollständig. Der Chiton wird nur bei Figuren angegeben, die in Kampfszenen ohne Panzerschutz dargestellt sind. Alle Figuren mit Panzer tragen auch einen Chiton als Untergewand. Der Leinenpanzer kommt mit und ohne Pteryges vor, der Muskelpanzer mit und ohne Laschen.

IV.4. FORMANALYSE UND STIL – LYKISCHE UND GRIECHISCHE TRADITIONEN

Stilistische Untersuchungen zu den Friesen des Heroons haben O. Benndorf, C. Praschniker, F. Eichler, Ch. Bruns-Özgan und W. A. P. Childs unternommen[1]. J. Borchhardt hat jüngst aus forschungsgeschichtlicher Sicht die Kriterien für eine stilistische Einordnung der Friese und deren Datierung zusammengefasst und die Merkmale des Stilpluralismus in Bezug auf die Meisterfrage noch einmal hervorgehoben: klassische Traditionen, perspektivische Szenen und ornamentaler bzw. Repräsentationsstil[2].
In der Forschung wurden die Bände zur „Geschichte der antiken Bildhauerkunst", die P. C. Bol herausgegeben hat, dankbar aufgenommen. Die gründlichen Studien zur Entwicklung des Stils seit der Mitte des 5. Jhs. sind im 2. Band der Reihe nachzulesen. Für vergleichende Studien und eine Einordnung der Friese des Heroons bietet der Band eine wichtige Basis[3]. In der vorliegenden Studie liegt der Fokus auf formanalytischen Untersuchungen und stilistischen Analysen der Friese des Heroons, für die charakteristische Phänomene herausgearbeitet werden. Es wird außerdem der Versuch unternommen, Traditionen und Bildhauerstile zu erfassen sowie die Entstehung der Friese zeitlich einzugrenzen[4].

IV.4.1. FORMALE CHARAKTERISTIKA DER HEROONFRIESE

Die Friese des Heroons weisen viele Besonderheiten auf, die dem Denkmal einen eigenen Charakter verleihen, der sich eben nicht nur in den ausgewählten Themen der Darstellungen zeigt, sondern auch in formalen Kriterien, die im Folgenden dargelegt und zusammengefasst werden[5]. Als Kriterien zur Charakterisierung der Friese werden zum einen typologische Merkmale herangezogen, zu denen etwa die plattenübergreifend gearbeiteten Elemente zählen, außerdem kompositorische Eigenheiten, etwa die Verteilung der Figuren auf dem Fries, sowie stilistische Besonderheiten, die sich in den Gewändern und in den Proportionen der Figuren, sowie in deren Physiognomien, in Figurentypen, außerdem in der räumlichen Auffassung von Figuren und Architektur manifestieren. Zum anderen lassen sich viele Eigenheiten in der stilistischen Ausführung der Figuren erkennen, die an nahezu allen Friesen zu beobachten sind und somit auch als Charakteristika der Heroonfriese allgemein angesprochen werden können.
Die Studie zum Stil der Figurenfriese verfolgt das Ziel, grundlegende Beobachtungen zu fugenverbindenden Elementen und plattenübergreifend gearbeiteten Figuren aufzuzeigen und kompositorische Elemente, die dargestellten Trachten, Vorbilder und Rezeption von Figurentypen sowie darüber hinaus die Schaffung innovativer Figurentypen und Ikonographien durch die Bildhauer der Friese zu untersuchen.
Im Rahmen der Analysen werden stilistische Beobachtungen an den Friesfiguren (Gestaltung der Gewandfalten, Verhältnis von Gewand und Körper, Verhältnis von Figur und Reliefgrund, Verkürzungen, Erschließung von Raum bzw. Räumlichkeit) vorgenommen, außerdem Vorbilder und Rezeption von Stilmitteln oder die Ausformung individueller und eigener Stilmittel durch die Bildhauer sowie das Phänomen der differenzierten Physiognomien, das bei vielen Figuren beobachtet werden kann, erörtert. Darüber hinaus sind Kriterien zur Arbeitsorganisation der Bildhauer (z. B. Unterscheidung der Hände) zu hinterfragen und Voraussetzungen von stilistischen Entwicklungen in der Klassik und für die Entstehung der Heroonfriese zu betrachten.
Im Folgenden wird versucht, die Friese nach den oben genannten Kriterien zu untersuchen, wobei in manchen Fällen eine strenge Trennung nicht eingehalten werden kann und sich daher thematische Überschneidungen ergeben können.

1 Benndorf – Niemann 1889, passim; Praschniker 1933a; Eichler 1950; Childs 1976; Bruns-Özgan 1987, 56–81; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 209–218 mit einer Zusammenfassung der bisherigen Ergebnisse und Datierungen (S. 214).

2 Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 216–218.

3 s. bes. die Beiträge von Kreikenbom 2004 und Geominy 2004.

4 Um einzelne formanalytische und stilistische Phänomene für den Leser nachvollziehbar darzulegen, werden in Rahmen der Besprechung in einigen Fällen auch ikonographische und typologische Bemerkungen und Erläuterungen einzelner Figuren und Vergleiche einfließen. Die Wichtigkeit einer solchen Analyse formuliert A. Borbein: „Artefakte/Kunstwerke erscheinen hier nicht als sekundäre Illustration, sondern als primäre Zeugnisse von geschichtlichen zuständen und Ereignissen… Zum Medium der Geschichte wird neben ihrem Inhalt ihre Form", Borbein 2014, 249.

5 Vgl. auch die einzelnen Untersuchungen zu den Friesreihen in Kap. IV.4.5.

IV.4.2. TYPOLOGISCHE MERKMALE DER FIGURENFRIESE – FUGENVERBINDENDE ELEMENTE UND PLATTENÜBERGREIFEND GEARBEITETE FIGUREN

Fugenverbindende Elemente, die gleichzeitig die Ränder der Schmalseiten der Platten schmückten, sind in den meisten Fällen kahle Baumstämme mit einem oder zwei abstehenden Aststümpfen auf jeder Seite; vereinzelt kommen auch dicke Stämme ohne Äste vor[6] oder ein glatter schmaler Rand, der ebenfalls die Schräge der Plattenschmalseite aufnimmt. Es gibt keine Hinweise auf Ergänzung von Blattwerk und Geäst durch Malerei, zumal der freie Reliefgrund dafür meist nicht vorhanden war. Bei den Platten des Freiermordes sind anstelle der Baumstämme glatte dorische Säulen ohne Zierwerk gesetzt, um einen Innenraum anzuzeigen. Bei den Platten der Stadtbelagerung hat man auf Baumstämme verzichtet; die Ränder sind als schmale erhöhte Leisten glatt belassen oder zeigen mit einer erhöht belassenen Fläche Teile der Stadtmauer oder eines Turmes an (I 461/I 463/I 464/I 466/I 467/I 468; Taf. 89, 1; 96, 1; 97, 1; 99, 1; 101, 1; 102, 1). Die ersten beiden Platten beider Friesreihen vom Schlachtfries der Westseite mit der Darstellung der Schiffe haben an der linken Seite keinen erhöhten Rand; das Relief zieht sich über beide Friesreihen (I 445/I 446; Taf. 67, 1–3). Auf der rechten südlichen Außenwand schließt die obere Friesreihe mit einem glatt belassenen Stück ab (I 524; Taf. 4, 2), die untere Friesreihe mit den Schiffen (I 529; Taf. 48, 1. 2), analog zu den beiden ersten Platten der Landungsschlacht der Westseite.

Die Friese vom Raub der Leukippiden an der Nordseite haben entweder Baumstämme als fugenverbindende Teile oder das Mauerwerk des Gebäudes mit Giebeldach (I 537/I 538; Taf. 124, 1; 125, 1). Jedenfalls zeigen die Baumstämme im rechten Teil des Frieses die Lokalisierung der Festlichkeiten und der Vorbereitungen zum Festmahl im Freien an.

Abweichende fugenverbindende Reliefteile sind auf den Platten der Ostseite zu finden, beispielsweise der besonders breite und dicke Stamm der Fichte bei der Darstellung der Bezwingung des Sinis durch Theseus und die Felsformationen am Meeresgrund in der unteren Friesreihe des Skiron-Abenteuers. Eine Ausnahme bildet auch das Tropaion, das die Platten I 449/I 450 (Taf. 72, 1) miteinander verbindet.

Die Figuren auf den Friesen sind in der Regel fortlaufend, jedoch nicht von Fugen durchschnitten gearbeitet; Figuren, die tatsächlich über zwei Platten gearbeitet sind, finden sich verhältnismäßig selten: an der äußeren Südwand auf dem Amazonenfries nur bei I 516/I 517 (Taf. 128, 1; 29, 1; der Schweif des Pferdes) und auf dem Kentaurenfries zwischen I 518/I 519 (Taf. 33, 2; 35, 1; der Arm und der darüber geschlagene Mantel der Fig. 11 und der Schweif des Pferdes der Fig. 1).

An der inneren Südseite greifen linker Arm und Fuß des Jägers I 489, Fig. 4 auf die Nachbarplatte I 490 (Taf. 64, 1; 65, 1) über, wobei der Fuß hinter dem Baumstamm verschwindet und nicht mehr zu sehen ist. Das linke Klinenende mit dem Klinenbein und dem Fuß des Lagernden fand auf der Platte I 496 keinen Platz und wurde auf der links anschließenden Platte I 495 (Taf. 59, 1. 2) ausgearbeitet.

Am wenigsten kommt der Bildhauer des Leukippidenraubes bei der Anordnung der Figuren mit den vorhandenen Plattenlängen aus und lässt einige Figuren und Elemente über zwei Platten agieren: etwa die Beine des rechten Pferdes der Quadriga der Platte I 531 (Taf. 117, 1; 118, 1), die gleichsam den fugenverbindenden Baumstamm umfassen, oder die geraubte Braut, deren Kopf und Arme von I 531 auf I 532 (Taf. 118, 1; 119, 1) übergreifen, wodurch der Eindruck entsteht, der ursprüngliche Entwurf konnte die zu kurz geratene Länge der Platte nicht mitberücksichtigen, denn die Figuren hätten insgesamt kleiner ausgearbeitet werden müssen. Das gleiche gilt für das zweite Gespann auf I 534/I 535 (Taf. 121, 1; 122, 1), da Teile des Oberkörpers und der Kopf des Dioskuren sowie der Großteil des Körpers der geraubten Braut und der hintere Teil des Wagenkas-

6 Zu den bautechnischen Kriterien Benndorf – Niemann 1889, 53; vgl. auch ausführlich Gschwantler 1993, 78–80.

tens mit dem linken Rad nur mehr auf der anschließenden Platte Platz gefunden haben: eine unglückliche Lösung, denn die entscheidenden Figuren sind durchschnitten. Dies betrifft auch den hinter dem Gespann nachlaufenden Krieger auf I 535, dessen Chlamys und linker Fuß hinter dem Baumstamm und auf I 536 (Taf. 122, 1; 123, 1) gearbeitet sind. Die Amazonomachie der Westseite wartet mit einigen plattenübergreifenden Figuren auf: Auf zehn Platten sind die Figuren plattenübergreifend gearbeitet, was zumindest in vier Fällen (I 469, I 472, I 475, I 476, I 477; Taf. 103, 1. 2; 105, 5; 108, 1; 111, 1; 112, 1) durch dichtere Aneinandersetzung der Figuren hätte vermieden werden können. So entsteht der Eindruck, der entwerfende bzw. ausführende Bildhauer habe am Bau andere Plattenmaße vorgefunden, als ursprünglich vorgesehen waren, oder er war bestrebt, die Kontinuität eines fortlaufenden Frieses zu bewahren und die Komposition aufzulockern[7].

Dazu gehören auch die beiden Krieger der Amazonomachie der Westwand am linken bzw. rechten Plattenrand von I 475, Fig. 4 und I 476, Fig. 1, die einander überkreuzen und jeweils auf der Nachbarplatte gearbeitet sind, ebenso wie der linke Fuß der zu Boden gegangenen Amazone I 476, Fig. 3, außerdem das Pferd I 476, Fig. 5, das auf I 477 übergreift, und das Pferd I 477, Fig. 2, dessen Kruppe und Schweif auf I 478 dargestellt sind. Auf dem unteren Fries wird das linke Knie des Kriegers I 469, Fig. 6 ebenso vom Baumstamm verdeckt wie der linke Arm mit dem Schild, die beide auf I 470 fortgesetzt sind. Trotz der sekundären Abarbeitung auf I 471 und I 472 (Taf. 104, 1; 105, 1) lässt sich gut erkennen, dass die nach links kämpfende Figur ursprünglich über beide Platten gearbeitet war. Diese Aufteilung der Figuren erweckt den Anschein, als hätte man den Entwurf nicht konsequent, wie ursprünglich geplant, auf die unterschiedliche Länge der Platten verteilen können, ohne Figuren zu durchschneiden. Daraus ließe sich folgern, dass der Entwurf nicht mehr verändert und adaptiert werden konnte, als die tatsächlichen Längen der Platten bekannt wurden. Dass man mit dem Durchschneiden von Figuren eine fortlaufende Handlung hätte zeigen wollen, leuchtet nicht ein, da der Fluss der Figurenabfolge für den Betrachter auf unangenehme Weise gestört wird. Das wird beispielsweise an der Aufteilung der Figuren bei den Platten I 530 und I 531 evident: Vermutlich war für die erste Entführungsszene eine einzelne Platte konzipiert; die drei nach links laufenden Figuren hätten auch auf einer kürzeren Platte Platz gefunden. Hätte I 531 links und I 530 rechts angebracht werden können, so wäre dieses Problem vermutlich gar nicht aufgetaucht. Das zeigt sich deutlich, wenn man die darunter liegende zweite Entführungsszene (I 534/I 535) betrachtet, deren Block ebenfalls zu kurz geraten ist und die, wie man anhand der Umzeichnung[8] sehen kann, auf einer Länge des darüber liegenden Blocks I 530 ebenfalls ausreichend Platz gefunden hätte. Ein weiteres Mal lässt sich dies bei den Platten I 538/I 539 (Taf. 125, 1; 126, 1) beobachten, wo gerade die Szene mit dem kleinen Mädchen, das verschreckt auf eine erwachsene Person zuläuft, bei den Armen durchschnitten ist. Vergleichbar mit den Problemen an der Nordseite dürfte auch die übergreifende Szene vom Gelage der Ostwand (I 582/I 508, Taf. 161, 3. 4) aus der Mitte nach links verrückt worden sein, denn es ist unwahrscheinlich, dass der untere Teil der Kline mit den Beinen der lagernden Figur schon im Entwurf durchschnitten wurde. Vielmehr war dafür wohl die freie Fläche rechts der Kline, die für den Einbau vorgesehen war, verantwortlich, ohne die das lagernde Paar (I 508, Taf. 161, 4) bequem in die Mitte dieser Platte hätte gerückt werden können. Bei den Platten mit dem Bankett auf der Südseite stellte sich dieses Problem nicht, da die Reliefs erst links von den für den Einbau glatt belassenen Flächen (I 495, I 504, Taf. 155, 3; 161, 2 und 5, 1) ansetzten.

Ähnliche Beobachtungen lassen sich bei anderen Friesreihen machen, vor allem bei dem Übergang von einem Friesthema zu dem nächsten. Etwa bei der Amazonomachie der Westseite, die übergangslos an die Stadtbelagerung anschließt (I 468, Taf. 102, 1) und deren Figuren vermutlich ebenfalls nur aufgrund der vorgegebenen Plattenlänge

7 Vgl. dagegen etwa die Kompositionen der fortlaufenden Friese des Parthenon, des Niketempels auf der Akropolis und des Frieses am Apollontempel in Bassai-Phigalia.

8 Benndorf – Niemann 1889, Taf. 16.

so angelegt wurden, oder bei der Platte I 459 (Taf. 86, 1) an der Westseite, die von der Schlacht zur Stadtbelagerung überleitet. Hier konnte der Bildhauer aber mühelos ein trennendes Element einsetzen, nämlich eine erhabene Leiste, die in diesem Fall wohl keinen Baumstamm darstellt, da abstehende Aststümpfe fehlen. An diesen Beispielen zeigt sich deutlich, dass der Entwurf offenbar ohne Kenntnis der Plattenlängen gemacht wurde, denn sonst müsste man davon ausgehen, dass gerade diese thematischen Übergänge (I 459 und I 468, Taf. 86, 1; 102, 1) an einer Fuge bzw. jeweils einer neuen Platte angelegt worden wären. Dass man offensichtlich an dem ursprünglichen Entwurf festgehalten und beispielsweise keine Figurengruppe ausgespart hat, um die Übergänge durch Fugen zu trennen, zeigen diese beiden Platten deutlich.

Neben den plattenübergreifenden Figuren gibt es einige Figuren, die zwar nicht über zwei Platten gearbeitet sind, jedoch zum Teil von den Baumstämmen oder vom Rand verdeckt werden, etwa der Fuß des Kriegers I 536, Fig. 4 (Taf. 123, 1), der hinter der Mauer des Hauses verschwindet, oder I 544, Fig. 6, die an einem Gegenstand hantiert, der sich hinter dem Rand befindet, und das Kind (I 538, Fig. 3, Taf. 125, 1), das seine Ärmchen der Frau entgegenstreckt (I 539, Fig. 1, Taf. 126, 1). Diese Figurenüberschneidung durch den Plattenrand kommt auch bei dem Jagd- und Kentaurenfries der Nord- und Ostwand vor (I 573/I 576, I 575/I 574, I 570, I 568 und I 566 sowie I 579, Taf. 133, 2; 134, 1. 2; 135, 1; 137, 1; 138, 2; 139, 2; 165, 1). Auf dem Schlachtfries der Westseite ist das rechte Bein von I 448, Fig. 1 (Taf. 69, 2) im Wagen abgeschnitten, ebenso die jeweils rechten Beine der fliehenden Krieger I 454, Fig. 1 (Taf. 78, 1) und I 455, Fig. 1 (Taf. 79, 2) und des Kämpfenden I 456, Fig. 1 (Taf. 81, 1). Der Amazonenfries der Westseite weist einige Verdeckungen auf, so etwa Schild und linke Hand des Kriegers I 468, Fig. 5 (Taf. 102, 1) und ein Teil des Schildes seiner Gegnerin I 469, Fig. 1 (Taf. 103, 3), die Vorderbeine des Pferdes I 478, Fig. 2 (Taf. 113, 1) und die Ferse des Kriegers I 473, Fig. 1 sowie das linke Bein des Kriegers I 473, Fig. 4 (Taf. 106, 1) und der Schweif des Pferdes I 474, Fig. 1 (Taf. 107, 1).

Bei fortlaufenden Szenen wie etwa den Kampfhandlungen auf der Westseite, der äußeren Südseite oder der Nordseite sind Figuren zwar durchschnitten, jedoch handelt es sich dabei meist um Gliedmaßen oder Rüstungsteile, die das Gesamtbild weitaus weniger beeinträchtigen und nicht so sehr als eine „ungeplante" Trennung empfunden werden. Bei dem überwiegenden Teil der Platten konnte, wie es den Anschein hat, der Entwurf auf die vorgegebene Länge der Blöcke mit Leichtigkeit übertragen werden.

Es lässt sich aus diesen Beobachtungen folgern, dass der Entwurf für die Figurenfriese in den meisten Fällen auf die vorgegebene Länge der Platten vor Ort übertragen werden konnte, ohne massiv in die Aufteilung einzugreifen. In einigen Fällen waren die Bildhauer aber veranlasst, die Figuren genau an den Stellen zu durchschneiden, die entscheidende Szenen unterbrechen, andernfalls hätte man die Aufteilung der Figurengruppen zum Teil völlig verändern bzw. vertauschen müssen, was beispielsweise im Falle der Entführungsszenen des Leukippidenraubs störend gewirkt hätte. Aufgrund dieser Beobachtungen wird man auf eine Ausarbeitung der Reliefs nach dem Versetzen der Blöcke schließen[9].

Figuren fugen- bzw. plattenübergreifend anzulegen, ist bei den meisten tektonischen Friesen unüblich. Auf den Parthenonfriesen arbeiten die Bildhauer bei den Reiterzügen der Süd- und Nordseite plattenübergreifend, nicht aber bei der Versammlung auf der Ostseite und selten auf der Westseite. Die Bildhauer der Friese des Niketempels und des Tempels am Ilissos kommen ohne übergreifende Figurenanordnung aus. Auf den Platten mit Amazonomachie des Ost- und Südfrieses des Bassai-Tempels hat man plattenübergreifend angeordnete Figuren oder Gegenstände vermieden, während auf der Westseite und vor allem auf der Nordseite bei der Kentauromachie vereinzelt Figuren auf die Nachbarplatte ausgedehnt sind[10]. Auf dem Westfries des Hephaisteions setzen

9 Oberleitner 1994, 56 führt die sich reduzierende Höhe der Friesplatten an der Nordseite als Nachweis für die Ausarbeitung nach dem Versetzen an. Zur Arbeitsweise der Bildhauer und der Annahme, dass eine Vorzeichnung aufgetragen, das Relief hingegen erst nach dem Versetzen der Platten ausgearbeitet wurde, vgl. Blümel 1940, 72–80.

10 Jenkins – Williams 1993, Abb. 2.

sich Mantel und Schweif des Kentauren auf der Nachbarplatte fort, sonst gibt es keine übergreifenden Elemente[11]. Im Gegensatz zu den Platten der Parthenonfriese, deren Relief nach dem Versetzen ausgeführt wurde, hat man die Platten des Bassai-Frieses davor einzeln ausgearbeitet und danach versetzt[12].

IV.4.3. BEOBACHTUNGEN ZUR KOMPOSITION DER FIGURENFRIESE

Die Friese des Heroons unterliegen insgesamt keinen einheitlichen Kompositionsprinzipien, denn jede Friesseite bzw. jedes dargestellte Thema erforderte nicht nur eine individuelle Komposition, sondern zeigt außerdem deutlich die unterschiedlichen „Hände" der entwerfenden Bildhauer. Einheitliche Kriterien der Figurenkompositionen lassen sich weniger für alle Friesreihen aufstellen denn am ehesten innerhalb einer bestimmten thematischen Friesreihe festlegen. Diese wiederum sind abhängig von dem dargestellten Thema, von dem oder den ausführenden Bildhauer(n) und von der zur Verfügung stehenden Länge des Frieses und der Anzahl und Höhe der Platten. Insgesamt überwiegt eine nicht allzu dicht angeordnete Figurenkomposition, die beispielsweise auf der Nordseite sehr locker aufgeteilte Figuren zeigt. Aus klassischer Zeit sind etwa die Friese des Tempels am Ilissos (Taf. 179, 1–5) und die Friese des Poseidontempels von Sounion mit großzügig auf den einzelnen Platten verteilten und angeordneten Figuren zu nennen, die I. Leventi mit der fehlenden Tradition der Kompositionsprinzipien ionischer Relieffriese erklärt[13]. Wichtig ist zu betonen, dass diese weiträumig angeordneten Figuren und Figurengruppen der Heroonfriese kein Kriterium für die bildhauerische Qualität der Friese sind[14].

Die Anordnung und Verteilung der Figuren auf den Friesen erweckt den Anschein, als hätte nicht ein Künstler allein für die Entwürfe aller Figurenfriese verantwortlich gezeichnet. Möglich wäre, dass verschiedene Bildhauer für die Entwürfe bestimmter Friese zuständig waren und dann auch deren Werkstatt mit der Ausführung betraut war. Es wird daher nicht gelingen und es kann auch nicht zielführend sein, einheitliche Kriterien oder gemeinsame Merkmale für die Komposition aller Friese herauszuarbeiten. Vielmehr soll die Untersuchung zur Figurenkomposition versuchen, einen Beitrag zur Erfassung und Unterscheidung von Bildhauern und zur Klärung des Entwurfs zu leisten.

In vielen Fällen sprengen die Figuren den Bildrahmen bzw. ragen in die Plattenränder hinein. So etwa auf dem Fries mit der Kalydonischen Eberjagd (I 487, I 488, I 489, Taf. 61, 1; 63, 1; 64, 1) und auf Platten der Stadtbelagerung (I 462, Taf. 90, 1). Die Hand des linken Steinschleuderers auf I 460 und der Helm und der Schild des Opfernden I 462, Fig. 3 (Taf. 91, 1) und der Helm des Anführers I 465, Fig. 5 (Taf. 89, 1) ragen in den oberen Plattenrand, ebenso der Akroter des Giebeldaches auf der Platte I 460 (Taf. 88, 1). Der Schirm der Thronenden I 462, Fig. 10 (Taf. 90, 1) reicht nahezu bis zur oberen Kante der Platte. Auch der Bildhauer der Amazonomachie der Westseite erweitert das vorgegebene Bildfeld, indem er den oberen und unteren Plattenrand einbezieht. Die untere Friesreihe der Stadtbelagerung (I 461, I 463, I 464, I 467, I 468, Taf. 89, 1; 96, 1; 97, 1; 101, 1; 102, 1) schließt an die Zinnen der Stadtmauer der oberen Reihe an und hat daher keinen oberen Reliefrahmen. Über den Figuren bleiben einige Zentimeter zum Plattenrand frei. Ganz anders hat der Bildhauer auf dem Fries mit dem Freiermord gearbeitet. Seine Figuren ragen nie in den oberen Plattenrand; er erweitert das Bildfeld nach unten, indem er vereinzelt Gewandfalten der Freier in den unteren Plattenrand ragen lässt. Auch bei dem Gelagefries ragt das Relief nur zwei Mal in den oberen Plattenrand, einmal das Rhyton I 493, Fig. 2 (Taf. 156, 1) und einmal die Hand I 494, Fig. 2 (Taf. 155, 1). Die Figuren des Frieses mit dem Raub der Leukippiden sind an einigen Stellen

11 Barringer 2009, 110 f. Abb. 10, 7–10, 9.

12 Jenkins – Williams 1993, 57 f. Zum Stil des Bassai-Frieses und möglichen Vorbildern s. Felten 1993, 47–56, bes. 52–54.

13 Leventi 2009, 41.

14 Vgl. Kap. II. *Forschungsgeschichte* und Landskron 2011, 31–55.

über das Bildfeld hinausgearbeitet: beispielsweise die Helme der Dioskuren oder die Frisur der geraubten Töchter, die Kopfbedeckungen der Verfolger zu Pferd, der Akroter des Giebeldaches und der sich nimbusähnlich aufbauschende Mantel der weiblichen Figur I 539, Fig. 3 (Taf. 126, 2). Auf den Einzelplatten an der Innenseite links des Tores ragt der Helm des Wagenführers I 507 (Taf. 164, 1) und der Kopf und der speerführende Arm des Bellerophon auf I 505 (Taf. 168, 2) in den Rand der Platte.
Im Folgenden werden die einzelnen Friesreihen anhand erkennbarer Kompositionsprinzipien besprochen.

SÜDSEITE, AUSSEN

Keine Figur der Friese an der äußeren Südseite ragt in den Plattenrand, und nur in wenigen Fällen berührt ein Arm oder eine Waffe den Rahmen der Platte. Dadurch und wegen der allgemein schlanken und zarten Figurentypen lassen sich Gemeinsamkeiten feststellen, die auf einen engen Werkstattzusammenhang der ausführenden Bildhauer und auf einen einheitlichen Entwurf der Friese an der Außenseite schließen lassen.
An den Friesen der südlichen Außenseite beobachtet man – neben dem Umstand, dass die Körper der Figuren aller vier Friese ähnlich schlank und gelängt gearbeitet sind – vergleichbare kompositorische Merkmale, wobei die westlichen Friese mit Amazonomachie und Kentauromachie noch mehr Ähnlichkeiten aufweisen. Links beginnt die Szene mit jeweils einem Kämpferpaar, wobei in der oberen Reihe die Figur fehlt, aber mit Sicherheit als nach rechts gewandte Gegnerin des auf Seiten der Griechen kämpfenden Kriegers zu ergänzen ist; in der unteren Reihe begrenzt ein nach rechts gewandter Lapithe den Fries. Die Kampfszene wird am rechten Friesende von jeweils einer im Ausfallschritt nach links ausgerichteten Figur gesäumt. Markant sind die beiden in breiter Geste agierenden Figuren, die ungefähr in gleicher Höhe positioniert sind, I 516, Fig. 8 und I 518, Fig. 10 (Taf. 28, 2; 34, 2); vor diesen befindet sich jeweils eine Figurengruppe mit Pferd bzw. Kentaur, nach rechts gewandt. Die anschließenden Figurengruppen zeigen weiterhin auf beiden Friesen gleichermaßen dramatische Aktionen. Auf den östlichen Friesen dominieren wiederum vergleichbare Szenen die begrenzenden Platten, auf dem oberen Fries die Gespanne, die nach außen, also vom Geschehen wegstreben; danach bzw. davor sind die Kampfhandlungen in vollem Gange: im unteren Fries die beruhigten Bilder links mit den knienden Kriegern, die noch nicht in den Kampf eingetreten sind und auf ein Kommando warten, rechts die Schiffsbuge, die ebenfalls abwartend an der Küste ausharren. Die Figuren auf der ersten Platte I 525 (Taf. 45, 1. 2) und der letzten Platte I 529 (Taf. 48, 1. 2) agieren außerhalb bzw. am Rande des Schlachtfeldes. Die Kampfszenen auf beiden Friesen bieten ein aus kompositorischer Sicht weniger vergleichbares Bild; Bewegungsschemata lassen sich eher im unteren Bildfeld auf den Platten I 526 und I 527 (Taf. 46, 2; 45, 3) in den parallel agierenden Kriegern erkennen. Unter Berücksichtigung der zum Teil völlig unterschiedlichen Inhalte der Friesplatten an den Außenseiten können doch übereinstimmende Kompositionsschemata erkannt werden, die zumindest für die westlichen und östlichen Friese dieselbe ausführende Bildhauerwerkstatt vermuten lassen.

Amazonomachie (Taf. 197, 1–198, 1)

Über die gesamte Frieslänge sind 16 (zählt man die fehlende Platte links dazu, ursprünglich mindestens 17) Figuren verteilt; sieben davon (ursprünglich acht) sind Amazonen, von diesen wiederum kämpfen drei zu Pferd. Je ein Kämpferpaar bildet den Rahmen für diesen Fries: Auf dem fehlenden Plattenteil links ist je nach Breite der Platte eine Fußkämpferin zu ergänzen, die sich nach rechts wendet, zu dem

Griechen auf der anschließenden Platte. Am rechten Friesrand steht ebenfalls eine Amazone, die axtschwingend den auf dem Boden knienden Griechen attackiert. Der entwerfende Bildhauer hat also den Fries mit je einer Amazone begrenzt, die mit dem Rücken nach außen hin positioniert ist. Ein Großteil der Figuren bleibt in der Höhe weit unter dem Plattenrand, und nur Kämpfer mit ausholenden Bewegungen reichen bis zum Plattenrahmen. Es kann keine Hauptgruppe festgemacht werden, doch scheint die Handlung auf die Auseinandersetzungen mit den berittenen Amazonen fokussiert zu sein, deren eine von dem zusammenbrechenden Pferd absteigt (I 516, Fig. 6, Taf. 27, 1); die beiden anderen sind angreifend gezeigt, also noch in offensiver Haltung. Generell überwiegt im linken Bildfeld die Überlegenheit der Griechen; im rechten Feld scheinen die Amazonen die Oberhand zu haben. Die Komposition ist abwechslungsreich; die Motive wiederholen sich nicht. Der gesamte Fries wirkt aber ungeordnet – vielleicht, weil eine zentrale Figurengruppe fehlt. Ansatz zur Perspektive zeigen die Krieger mit vorgehaltenem, verkürzt dargestelltem Schild, und Räumlichkeit wird nur mit der Dreiergruppe I 517, Fig. 2, 3 und 4 (Taf. 29, 1) vermittelt, deren Figuren einander überschneiden, somit eine zweite Reliefebene und räumliche Tiefe erzeugen.

Kentauromachie (Taf. 197, 1–198, 1)

Die Verteilung der insgesamt 20 Figuren und des Pferdes über die Frieslänge kann als ausgewogen bezeichnet werden; alle Figuren haben ausreichend Bewegungsfreiraum. Nur sieben der Figuren sind Kentauren; die Lapithen sind mit dreizehn weit in der Überzahl, und zwei von ihnen sind Frauen. Obwohl die Kentauren mehr Platz beanspruchen, sind erstaunlicherweise viele Figuren mehr dargestellt als im Amazonenfries darüber. Das liegt auch in der Komposition der Kampfgruppen begründet, denn drei Gruppen sind in enger Stellung gezeigt, die sich aus der Kampfart oder dem Raub der Lapithen ergibt: I 518, Fig. 5–7 und Fig. 8–10 (Taf. 33, 3; 34, 2); I 519, Fig. 6/7 (Taf. 37, 1). Dadurch entsteht eine zweite Reliefebene (vgl. auch I 519, Fig. 8–10, Taf. 37, 2) und damit wiederum eine räumliche Wirkung.

Es lässt sich auch beim Kentaurenkampf keine Mittelszene ausmachen, auf die die Komposition ausgerichtet ist; die Kampfrichtung ist unterschiedlich. Da am linken Rand eine Platte fehlt, rücken der Raub der Hippodameia und die Kaineus-Episode zur Mitte hin, ohne jedoch den Mittelpunkt zu bilden. Alle Beteiligten kämpfen gleichermaßen heftig.

Die Figurentypen greifen auf bekannte Motive zurück, die sowohl in der Vasenmalerei als auch in der Bauplastik vorkommen. Auffallend ist die Bekleidung des Kaineus, der, abgesehen von der Darstellung auf dem Firstbalkenrelief des sog. Kaineus-Grabes P III/6 aus Limyra (Taf. 169, 1. 2), normalerweise keinen Chiton trägt, sondern im Panzerkleid oder nackt gezeigt ist. Außerdem ist Kaineus auch hier als todgeweihter Kämpfender aufgefasst, der trotz aussichtsloser Situation bis zum Untergang den Kampf aussteht[15]. Bemerkenswert ist außerdem das Alter der dargestellten Lapithen, denn nicht nur jugendliche Kämpfer sind zu sehen, wie das auf dem Bassai-Fries (Taf. 177, 1. 2), den Parthenon-Metopen und dem Hephaisteionfries (Taf. 178, 4. 5) der Fall ist, sondern auch bärtige, reifere Männer (I 518, Fig. 9, Taf. 34, 2; I 519, Fig. 8 und 10, Taf. 37, 2).

Sieben gegen Theben (Taf. 197, 2–199, 2)[16]

Am Beginn und zum Ende des Frieses rahmen Gespanne das Bildfeld, die sich vom Geschehen abwenden, das heißt in ihrer Bewegung nach außen ausgerichtet sind. Links ist es das Gespann des Adrastos, der vom Schlachtfeld flieht, rechts das in den Erdboden versinkende Gespann des Amphiaraos, vor dem aber noch zwei weitere Figuren vor dem Blitz des Zeus zurückschrecken bzw. getroffen sind. In der Schlacht kämpfen 22 Figuren; an diese schließen noch Kapaneus, ein Gefallener und ein Salpinxbläser sowie

15 Vgl. dazu Muth 2008, 430 f.
16 Eichler 1950, 15 f.

die auf dem Felsen thronende Figur an. Zu diesen insgesamt 26 Figuren kommen noch Adrastos und der Wagenlenker, Amphiaraos und die beiden Randfiguren sowie die jeweils vier Gespannpferde. Insgesamt ist dieser Fries mit 31 Figuren und acht Pferden der figurenreichste an der äußeren Südseite. Im linken Friesteil sind die Kämpfenden dichter angeordnet; im rechten Friesteil wird den drei Kämpferpaaren (I 522, Fig. 1/2. 3–5. 6/7, Taf. 44, 1. 2) mehr Freiraum eingeräumt. In diesem Teil passieren auch für den Mythos entscheidende Szenen: der Sturz des Kapaneus, das Versinken des Amphiaraos; vielleicht waren Melanippos und möglicherweise auch Eteokles und Polyneikes (vielleicht I 522, Fig. 3 und 5) kenntlich gemacht, sind heute aber nicht mehr mit Sicherheit zu identifizieren.
Jene Szenen, welche die Friesreihe für den Betrachter lesbar machen, sind nicht zentral angeordnet, sondern nach außen, d. h. an den Beginn und das Ende des Reliefbandes gesetzt und rahmen gleichsam den Fries. Keine erkennbare charakteristische Szene wurde in den Mittelpunkt gesetzt. Weitgehend unspezifische Kampfhandlungen mit insgesamt 21 Beteiligten nehmen den Hauptteil der Darstellung ein. Lediglich ein Kämpferpaar in der Mitte der Platte I 522 wurde mehrfach mit dem Brüderstreit in Verbindung gebracht (s. o.).
Räumliche Tiefe entsteht auch hier wieder durch mehrere Reliefebenen, die besonders bei den Pferden der Gespanne und bei den Kämpfergruppen, die sich überschneiden (I 520, Fig. 8/9, Taf. 39, 1; I 521, Fig. 1–4 und 6–8, Taf. 43, 1. 2; I 522, Fig. 3/4, Taf. 44, 1. 2; I 523, Fig. 1, Taf. 43, 2; I 524, Fig. 1 und 2, Taf. 44, 2), sichtbar werden. Besondere Tiefenwirkung erzielen die von der Leiter stürzende Figur des Kapaneus und die in fünfter Reliefebene auf dem Felsen sitzende Gestalt, die vermutlich den Seher Tereisias zeigt. Perspektive vermitteln wiederum die verkürzten Schilde mancher Krieger und ansatzweise auch der Leitersturz des Kapaneus.
Einige Figuren sind, bis auf geringfügige Überschneidungen, nebeneinander positioniert; räumliche Tiefe ist sonst nicht vorhanden, da der Bildhauer kaum perspektivische Verkürzungen umgesetzt und raumgreifende Bewegungen der Figuren weitgehend vermieden hat.

Landungsschlacht (Taf. 197, 2–199, 2)

Die Komposition des Frieses ist wie bei allen anderen der äußeren Südseite figurendicht und stark bewegt. Mit insgesamt 35 Figuren ist dieser ähnlich figurenreich wie der darüberliegende. Es herrscht ein ausgewogenes Verhältnis zwischen Plattenlängen und dargestellten Figuren. Eine räumliche Trennung von Feldlager und Schlachtfeld ist nicht vollzogen, nur die übliche Plattentrennung durch einen Baumstamm separiert die ersten zwei Platten auch räumlich von jenen mit Kampfhandlungen. An diesem Fries wird der Aufbau der Szene mit der sich steigernden Dramatik zur Mitte spürbar: Links vermitteln die vier in Bereitschaft knienden Krieger einen ruhigen Eindruck vor dem Ausbrechen der Kampfhandlungen, zu denen die Figuren auf der Bodenerhebung und die sich rüstenden Krieger hinführen; rechts nimmt die Heftigkeit der Bewegungen mit dem Forttragen des Kameraden langsam ab und kommt mit den Schiffen und der darauf verbliebenen Figur endgültig zum Stillstand. Die eigentliche Dramatik spielt sich also in den Kampfhandlungen auf den mittleren Platten des Frieses ab.
Räumliche Wirkung wird durch die gestaffelt angeordneten, knienden Krieger am linken Friesrand erreicht, die eine zweite Reliefebene erzeugen. Eine ähnliche Wirkung erzielen die Figurenüberschneidungen der Kämpfenden (I 527, Fig. 3/4, Taf. 45, 4; I 528, Fig. 1/2, Taf. 47, 2; I 529, Fig. 2–4, Taf. 48, 3) und die gestaffelt angeordneten Schiffe, die drei Reliefebenen zeigen.

SÜDSEITE, INNEN

Bankett (Taf. 204, 2–206, 2)

An der inneren Südwand stehen dicht aneinander gedrängt die Klinen mit den Gelagerten in der oberen Friesreihe; in der unteren Reihe sind in wesentlich aufgelockerterer Anordnung die musizierenden Mädchen, die Tänzerfiguren und Diener dargestellt, die gerade die Speisen vorbereiten. Den wirbelnden Bewegungen der sich im Tanze drehenden Mädchen und den raumgreifenden Sprungtänzen der Knaben wurde in der Komposition Rechnung getragen.

Insgesamt zeigt der Bankettfries ein ausgewogenes Verhältnis in der Figurenanordnung. Im oberen Friesstreifen ist eine weitgehend einheitliche Komposition zu sehen; keine Kline ist besonders hervorgehoben oder als Mittelpunkt gekennzeichnet. Auf einer Platte befindet sich jeweils eine Kline mit zwei Lagernden; insgesamt sind sieben Paare an der Südseite dargestellt und noch zwei weitere Paare sind von der Ostseite (I 582/I 508, Taf. 61, 3. 4, und ein verschollenes Fragment Taf. 162, 4[17]) erhalten. Zwei Dienerfiguren, welche am Fußende der Kline positioniert sind (I 495/496 und I 497, Fig. 1, Taf. 155, 3; 156, 2; 157, 1), lockern das Schema auf. Der Bildhauer musste auch in diesem Fall Rücksicht auf die Plattenmaße nehmen und seinen Entwurf bei der Übertragung in den Stein vermutlich anpassen. Besonders deutlich wird das bei den Platten I 492/493 (Taf. 155, 1; 156, 1), da die tiefere bzw. höhere Platte I 493 auch eine „Stufe" im Bodenniveau zur Folge hatte und die Kline auf I 492 höher liegt. Die Platte I 496 wiederum war zu kurz, um eine Kline unterzubringen, daher setzt sich das Fußende dieser Kline auf der links anschließenden Platte I 495 fort, und im frei bleibenden Raum zur daneben liegenden Kline fand die heraneilende Dienerfigur Platz. Der untere Friesstreifen zeigt eine lockere Anordnung von acht paarweise musizierenden und tanzenden Figuren und einer tanzenden und musizierenden gemeinsam auf einer Platte (I 502, Taf. 159, 2)[18] sowie eine Platte mit zwei Musikerinnen, die auf der Ostseite (I 581, Taf. 162, 3) angebracht war, außerdem eine Szene, die Gelage und Unterhaltung mit Kulinarischem verbindet: ein Tisch mit Töpfen und beflissen umhereilende Diener. Zwei Tänzerfiguren bzw. zwei Musikerinnen sind jeweils auf einer Platte sehr großzügig angeordnet. Diese weitläufige Komposition entspricht zum einen der zwei-Figuren-Anordnung im oberen Friesstreifen, zum anderen brauchen die Bewegungen der Tanzenden mit den ausschwingenden Röcken viel Platz, wie bereits oben erwähnt. Vergleiche mit anderen Darstellungen des Tanzes zeigen meist eine raumgreifende Anordnung der bewegten Figuren, um den ausladenden Schritten und Armen genügend Raum zu geben. Eine Reduzierung der Figuren im Sinne einer minderen Qualität des Frieses liegt ebenso wenig vor wie bei den Lagernden auf dem oberen Friesstreifen[19].

Die Komposition des Banketts auf dem Cellafries des Nereidenmonuments lässt sich wegen der fast zur Gänze erhaltenen Plattenzahl der Nordseite gut zum Vergleich heranziehen[20]. An den Rändern begrenzen statisch angeordnete Figuren den Fries: links ein Krater mit Mundschenk, rechts zwei Himationträger. Es folgen links vier nebeneinander gestellte Klinen mit je zwei Lagernden, rechts ebenfalls, nur ist in der Rekonstruktion ein Plattenfragment mit einer Kline und einem einzelnen Gelagerten, an dessen Kopfende eine Figur steht, positioniert. Ob sich dieses Stück ursprünglich vielleicht in der Mitte befand, lässt sich nicht mehr feststellen[21].

Geht man für die Fortsetzung des Bankettfrieses auf der Ostseite von einer konsequenten Weiterführung oder Beibehaltung einer solchen motivischen Trennung – nämlich in zwei Friesstreifen angeordnete Reihen mit Gelagerten und darunter Musiker oder Tänzer – aus, so müsste die Platte I 581 mit den Musizierenden in der unteren Reihe angeordnet gewesen sein, jene mit den Lagernden oben. Kompositorisch fällt aber eben diese Platte I 508 (Taf. 161, 4) aus dem Schema, denn offensichtlich schließt an die

17 s. Marksteiner 2002, 167 Kat. 31 Abb. 177; Taf. 180.

18 Auf dem fehlenden Stück zwischen I 498 und I 499 könnte eine Musizierende oder eine weitere Tänzerin dargestellt gewesen sein.

19 Das Urteil von C. Praschniker zum Bankettfries fällt unverständlicherweise schlecht aus und verkennt die Qualität der Darstellung: Praschniker 1933a, 29 f.: „Die beiden Reliefstreifen innen links vom Tore mit der Darstellung eines Trauergelages gehören sowohl kompositionell als auch in der Ausführung zu den unerfreulichsten Teilen des bildnerischen Schmuckes des Heroons. … Auch er wollte mit diesem Fries ehestens fertig werden."

20 Childs – Demargne 1989, 358–362.

21 Es handelt sich um die Platte BM 902: Childs – Demargne 1989, 208 f. Taf. 134, 2. 3; Taf. 89.

Kline eine Kochszene an (I 582, Taf. 161, 3). Möglich wäre nun aber im Hinblick auf die glatte Fläche rechts der Kline mit einem Dübelloch, dass dieses unbearbeitete Stück auf den Einbau, der in dieser Ecke eingeplant war und auf den die Reliefs Rücksicht nahmen, bezogen war und dass die Platte I 508 am linken äußeren Rand dieses Einbaus positioniert gewesen sein könnte, also dann nicht exakt mit dem überdachten Einbau „bündig" abschloss. Damit wäre die Kline auf I 508 die erste von links an der Ostwand gewesen. Das heute verschollene Fragment (Taf. 162, 4) war ebenfalls an der Ostwand angebracht. Die Platten mit den häuslichen Szenen und der Zubereitung des Mahls könnten sich dann durchaus über zwei Reihen erstreckt haben. Ein Übergang von den Musizierenden, die sich ja eindeutig nach links bewegen und daher unterhalb von Gelagerten angeordnet gewesen sein müssten, zu den Platten mit der Darstellung der Vorbereitung des Mahls würde dann weiter nicht verwundern[22]. Auf dem Nereidenmonument ist die Vorbereitung für ein Mahl nicht auf dem Fries mit dem Bankett dargestellt, sehr wohl aber das Heranbringen von Speisen und der Weinausschank am linken Friesrand mit Krater und Mundschenk; am rechten Friesende eilen geschäftige Diener mit den Speisen[23]. Auf anderen Denkmälern in Lykien sind keine Vorbereitungen für ein Festmahl zur Darstellung gekommen. Es könnten also links vom Ofen (I 508, Taf. 161, 4) Platten mit der Zubereitung von Fleisch, vielleicht auf Spießen, angeschlossen haben und eventuell auch eine Szene mit einem Altar.

O. Benndorf vermutet im unteren Fries „eine längere Reihe von Tanzenden" und darüber mehrere Klinen; die Platte I 508 setzt er etwa in die Mitte des Bankettfrieses der Ostseite und nimmt an, dass dieser etwa die Hälfte der Ostwand einnahm. Außerdem erwartet er die Darstellung eines Opfers[24].

Die Körpergröße der Lagernden überragt jene der Dienerschaft oder der Tänzerinnen, was prinzipiell weiter nicht verwunderlich ist, da Dienerfiguren meist etwas kleiner proportioniert sind als die Herrschaft. Hier kommen jedoch zwei weitere Aspekte zum Tragen: einerseits kompositorische Überlegungen, die eine möglichst effiziente Nutzung der Reliefhöhe im Auge haben, die auch auf allen Friesblöcken erkennbar ist[25], andererseits die Bedeutungsproportion, die die Dienerschaft kleiner zeigt und auf dem Heroonfries und auf dem Nordfries der Cella des Nereidenmonuments nicht so ausgeprägt ist wie etwa auf dem Architravfries des Grabes in Hoiran (Taf. 176, 2)[26] oder dem Firstbalkenrelief des Merehi-Sarkophags (Taf. 174, 4)[27]. Auf dem Firstbalkenrelief des Merehi-Sarkophags ist der Verstorbene offensichtlich mehrmals zu sehen, als Symposiast und in seiner Funktion als Souverän sowie sitzend am rechten Bildrand. Doch nur als Sitzender und Lagernder überragt er die anderen, nicht aber als Stehender. Daher scheint es naheliegend, neben der Bedeutungsproportion auch in diesem Fall den kompositorischen Aspekt hervorzuheben, der ein möglichst effizientes Ausfüllen der Reliefhöhe zum Ziel hat. Der einzeln auf einer Kline Lagernde auf dem Cellafries des Nereidenmonuments (BM 903, Taf. 176, 8) überragt deutlich die anderen Teilnehmer des Banketts auf den Klinen, den Hofstaat und die Diener. Für diese Deutung der unterschiedlichen Proportionen lassen sich weitere Beispiele anführen, etwa ein Reliefblock aus Apollonia[28] mit der Darstellung eines Thronenden, dem ein Schwert übergeben wird, oder die Südseite des Sarkophags in Phellos[29], auf der die lagernde Figur um einiges größer konzipiert ist als die sitzende weibliche Figur oder der sich von links nähernde Diener[30]. Auf letzterem kann eine Isokephalie der Figuren beobachtet werden.

Beistelltische neben den Klinen fehlen, Fußschemel, die meist den Sitzfiguren beigestellt sind, ebenso[31].

Eine sehr ähnliche Komposition eines Banketts zeigen die Firstreliefs des Dereimis- und Aischylos-Sarkophags (Taf. 171, 3. 4), denn auf jeweils drei dicht aneinander gereihten Klinen lagern jeweils zwei Männer im gleichen Schema wie auf dem Heroonfries[32]. Die Musiker, Auleten und Kitharöden sind auf der einen Seite an den Rand gesetzt; auf

22 Ein Plattenfragment mit einem Lagernden wurde Ende des 20. Jhs. im Südostbereich außerhalb des Temenos gefunden und ist heute verschollen: vgl. Marksteiner 2002, 167 Kat. 31 mit Anm. 571 Abb. 177 Taf. 180; vgl. Kap. IX. *Katalog* (Bankett) Abb. 407).

23 Childs – Demargne 1989, Taf. 130–134; Taf. LXXXIX (Rekonstruktion des Frieses). Bei Benndorf – Niemann 1889, 175–180, bes. 175–177 mit Abb. 149–151 (attisch rf. Kelchkrater, Museo della Ceramica d'uso Corneto) ist ein Kelchkrater abgebildet, auf dem in zwei Friesreihen ein Bankett mit Mundschenken und Auletin und darunter Tanzende dargestellt sind.

24 Benndorf – Niemann 1889, 41 f. 45 f.

25 Benndorf – Niemann 1889, 42 mit Hinweis auf die wechselnde Höhe der Steine, die die Größe der Figuren bestimmt.

26 Borchhardt u. a. 1984, 103 Abb. 18.

27 Demargne – Laroche 1974, 93 f. Taf. 52, 1; vgl. auch Landskron 2012, mit Abb. 7. 15. 17.

28 Zahle 1979, 310–313 Abb. 38.

29 Zahle 1979, 270–277 Abb. 16.

30 In der Forschung wurde im Zusammenhang mit überdimensionierten Proportionen auch mehrfach auf die Deutung einer Heroisierung und damit eines Totenmahls hingewiesen, vgl. dazu Borchhardt u. a. 1984, 117–126 mit Anm. 85–88. Extrem überdimensioniert sind die Symposiasten auf dem Fries des Tempels von Assos, die direkt auf der Standfläche bzw. auf dem Boden lagern, auf der ein Stamnos steht und der Mundschenk geht, welcher gerade einmal die Größe einer Armlänge eines Lagernden aufweist (Finster-Hotz 1984, 46 f. 66–74 Taf. 6, 9. 10; Dentzer 1982, 235–237. 576 Kat. R 66 Taf. 59 Abb. 330; Maggidis 2009, 87–89. 91–93.). Zu den Gelageszenen in Kleinasien allgemein und in Trysa s. auch Fabricius 1999, 21–45, bes. 30–32 mit Abb. 5. Zur Deutung der Bankettszenen allgemein vgl. Dentzer 1982, 1–20; Jacobs 1987, 55–57.

31 Zum Mobiliar von Bankettszenen vgl. Richter 1966, 52–63; Kyrieleis 1969; Dentzer 1982; Boardman 1990; Fabricius 1999, 119–122.

32 Benndorf – Niemann 1889, 226–229 Taf. 1. 2; Eichler 1950, 8 f. 38 Abb. 2, 16; Metzger 1971, 519 Nr. 14; Noll 1971, 44 Abb. 5; Dentzer 1982, 411 f. 572 Kat. R 46 Taf. 49, Abb. 276–279; Bruns-Özgan 1987, 251. 283 Kat. S 22; İdil 1985, 79 f. Taf. 80–83; Oberleitner 1994, 53 Abb. 115.

der anderen Seite eilt von links ein Diener herbei, und die Auletin spielt rechts auf[33]. Auf der südlichen Langseite ist links ein Dreifuß (?) mit einem Gefäß, vielleicht einem Stamnos, positioniert, und vor der mittleren Kline sitzt eine Frau nach rechts; auf dem rechten Klinenrand hockt ein Kind, wahrscheinlich ein Knabe. Auffallend sind die oft exakt mit jenen des Heroonfrieses übereinstimmenden Figurentypen auf den Klinen. Den beiden rechts Lagernden auf I 492 und I 497 (Taf. 155, 1; 157, 1) entspricht der erste Lagernde auf der südlichen Seite, der eine Schale zum Mund führt; der Klinennachbar stützt sich links auf dem Polster ab und rückt diesen mit dem anderen Arm zurecht. Die links Lagernden auf der zweiten Kline der Südseite sowie auf der zweiten und dritten Kline der Nordseite haben eine Entsprechung in dem linken Symposiasten auf I 492, der entspannt ruht und sich dem rechten Nachbarn zuwendet. Der Symposiast hinter diesem fasst den Vordermann an der Schulter, also ähnlich wie der rechte auf I 495 (Taf. 155, 3). Wein aus dem Rhyton in die Schale gießen der Rechte auf der dritten Kline der Südseite und der ersten und dritten Kline der Nordseite; sie entsprechen dem rechten Symposiasten auf I 493 (Taf. 156, 1). Ohne Vergleich mit Figuren von dem Bankettfries bleibt der linke Lagernde der dritten Kline, der sich dem Kind zuwendet[34]. Das Paar auf der zweiten Kline der Nordseite ist insgesamt jenem auf I 494 (Taf. 155, 2) ähnlich, nur der rechte Arm des linken Mannes ruht gestreckt auf dem Knie. Der Aufbau des Gelages auf dem Firstbalkenreliefs ist so ähnlich, dass sogar an denselben Bildhauer oder zumindest an die gleiche Vorlage oder an einen ähnlichen Entwurf gedacht werden kann[35]. Die auf einem Klismos sitzende Frau und das Kind bringen einen familiären Aspekt in diese Bankettszene, die sicherlich nicht nur Familienfest war[36]. Vielleicht sind Frau und Kind des Grabinhabers hier verewigt. Wobei zu klären wäre, welchem Symposiasten die beiden zuzuordnen sind: dem linken der mittleren Kline oder dem der rechten Kline. Ob je eine dieser Personen auch je einem der Verstorbenen zugehörig ist oder ob die Frau aus kompositionellen Gründen in die Mitte gerückt ist, bleibt offen.
Andere Gelagedarstellungen auf Grabdenkmälern in Lykien zeigen einzelne Klinen mit meist einem Lagernden; die Vielfigurenszene auf dem Salasgrab in Kadyanda beschränkt sich wiederum nicht auf Lagernde allein, sondern interessiert durch die Lebendigkeit der Darstellung, zu der Tanzende, Musiker, Mundschenke, Frauen, Kinder und Hunde gehören, die durch die Anordnung auf einem Relief viel kompakter wirken als die auf einzelnen Platten verteilten und in übereinander gesetzten Friesreihen positionierten Figuren des Bankettfrieses am Heroon[37]: eine Szene, die mit Sicherheit retrospektiv zu interpretieren ist, also auf ein geselliges Familienfest weist und zur Erinnerung an den Verstorbenen einlädt.

Einzelplatten (Taf. 206, 2)

Die einzelnen Platten links vom Tor waren vermutlich von Beginn an so isoliert konzipiert gewesen, wie sie bei der Auffindung angebracht waren, deutlich von den anderen Friesen und dem Bauschmuck getrennt, denn sie sind nicht, wie die Friese mit dem Gelage, in den Einbau integriert[38].
Die Platte I 507 (Taf. 163, 1) zeigt den Versuch, das Viergespann raumgreifend darzustellen, indem die Pferde jeweils um eine Kopflänge versetzt angebracht sind; die beiden rechten Bei- und Stangenpferde sind streng im Profil gehalten. Die beiden linken hingegen sprengen weiter vor; das linke Beipferd kommt mit den Hufen sehr nah an den Rahmen der Platte heran. Die Darstellung ist ausgewogen auf dem Reliefgrund komponiert, gibt dem linken Beipferd etwas Freiraum bis zum Baumstamm am Plattenrand und drängt auch den Krieger nicht so dicht an den Rahmen, sodass der abstehende Ast des Baumstamms den Schild nicht berührt. Die Gespannpferde nehmen etwa zwei Drittel der Platte ein und sind so angeordnet, dass sie quasi schräg aus dem Reliefgrund

33 Der schlechte Erhaltungszustand erlaubt keine exakte Aussage bezüglich des Geschlechts. Sofern es sich um Gewandfalten zwischen den Unterschenkeln handelt, könnte eine weibliche Musizierende gemeint sein.
34 Vgl. auch Landskron 2012.
35 Vgl. Eichler 1950, 38 Abb. 16; Dentzer 1982, 412 mit Hinweis auf Benndorf 1891, 45 (= Benndorf – Niemann 1889, 227).
36 Vgl. die nach links sitzende Frau auf einem Relieffragment aus dem Temenosinneren (I 583b) und das am Klinenrand sitzende Mädchen (I 595c) auf der Langseite des Sarkophags im Temenos des Heroons; dazu vgl. Kap. III. *Die Grabanlage.*
37 Borchhardt – Neumann 1968, 186–196. 209–212 Abb. 24–30; Bruns-Özgan 1987, 251–254. 277 Kat. S 7 Taf. 11, 3.
38 Eine mögliche ursprünglich geplante Verschiebung des Gelagefrieses nach rechts zum Tor ist nicht nachweisbar.

heraussprengen. Beim Wagenkasten wurde versucht, eine Perspektive herauszuarbeiten, die jedoch nicht sehr gewandt umgesetzt wurde, da das Rad im Profil gearbeitet ist, das Gestänge schräg in den Reliefgrund hineinführt, parallel zu dem Gestänge der Pferde. Die Figuren im Wagen wiederum sind versetzt angeordnet und unterstützen die räumliche Ausarbeitung des Wagenkastens. Der Krieger überragt den Wagenlenker um eine halbe Haupteslänge und sein Pilos reicht in den Plattenrahmen: Dies ist nicht nur auf die Perspektive zurückzuführen, denn der Wagenlenker steht etwas weiter hinten, sondern hängt auch mit der Bedeutung dieser Figur zusammen, die zum nahen Umfeld des Grabinhabers gehört und vermutlich den Nachfolger des Verstorbenen zeigt, der vielleicht der Auftraggeber des Grabmonumentes war (s. dazu Kap. VII. *Historischer Kontext*).
Die Entführungsszene (I 506; Taf. 167, 1) ist zwischen zwei ausladenden Ästen eingebettet, die einen Rahmen für die Figurengruppe bildet. Das Reliefbild ist etwas nach rechts gerückt, da im linken, grob belassenen Teil ein Loch für die Verankerung des Einbaus angebracht wurde. Der Entführer agiert bildparallel; die entführte Figur greift etwas mehr in den Raum, da sie schräg in den Armen des Kriegers liegt. Keine der beiden Figuren berührt den Bildrahmen. Die Platte ist im rechten Teil etwas höher und über dem ausgestreckten Arm der kleinen Figur abgestuft. Der deutliche Größenunterschied zwischen den Figuren ist vermutlich auf deren unterschiedliches Geschlecht zurückzuführen.
Die Jagd des Bellerophon auf die Chimaira hat der Bildhauer ausgewogen auf der Platte angeordnet, wobei das Ungeheuer auf einer Bodenerhöhung gegen den Baumstamm am Plattenrand läuft, jedoch im Augenblick des Verharrens gezeigt ist, da es sich zum Verfolger umwendet. Raumgreifend ist hier nur die ausholende Bewegung des Bellerophon, sonst sind die Figuren parallel zum Grund gearbeitet.

Freiermord (Taf. 204, 1–206, 1)
Ganz anders wiederum sind die Figuren des Freiermordes verteilt; die Szenen spielen in geschlossenen Räumen, und auch die Anzahl der dargestellten Figuren ist vergleichsweise eine geringe. Die Figuren sind nicht plattenübergreifend gearbeitet und kaum dicht gedrängt, im Vordergrund stand – themenbedingt – die Schilderung von Szenen eines Mythos. Auffallend sind die freien Flächen, die vielleicht mit Malerei noch gefüllt waren; erhalten hat sich davon aber nichts.
Der gesamte Fries mit 24 Figuren steigert die Dynamik der Handlung von links nach rechts, beginnend mit fünf statischen weiblichen Figuren im linken Bildfeld, den etwas mehr bewegten drei Figuren (I 481, Fig. 6–8, Taf. 49, 1), die zur eigentlichen Hauptszene mit Telemachos und Odysseus überleiten, bis zu den unter dem Pfeilhagel überrascht aufschreckenden Freiern im rechten Bildteil. Auffallend ist, dass die Figuren nicht in den Reliefrand hineinreichen und diesen auch nicht berühren, sondern einen Abstand zum Rand freilassen. Sie sind also nicht in den Rahmen gepresst, wie etwa die Figuren des unteren Registers mit der Kalydonischen Eberjagd. Auf drei Platten sind jeweils vier Freier paarweise auf oder neben einer Kline positioniert; insgesamt sind 14 Freier zu sehen, einer auf der Platte mit den Hausherren (I 482, Fig. 3, Taf. 53, 1) und ein einzelner am rechten Ende des Frieses (I 486, Taf. 59, 2).
Es fehlt ein Höhepunkt zur Mitte des Frieses hin, denn es sind mehrere wichtige Szenen zu sehen, es sei denn, die Platte I 482 mit Odysseus und Telemachos wird hier als Höhepunkt der gesamten Darstellung gewertet. Bedeutungstragend ist aber auch die Darstellung auf der ersten Platte mit Penelope und der Dienerschaft, die sich in anderen Räumlichkeiten zuträgt als das Gemetzel im Festsaal, der durch Säulen gegliedert und mit Freiern gefüllt ist. Auf das Symposion weist auch der Krater zwischen Kline und Odysseus sowie ein Teller, der einem Freier aus der Hand gleitet.

Die Tür, durch die der Knabe flieht, kann, muss aber nicht in die Räume führen, die auf I 481 gezeigt sind, jedenfalls ist eine deutliche Trennung vollzogen; daher ist es wahrscheinlich, dass die Räumlichkeit nicht an jene anschließt, in der sich Penelope aufhält. Warum die Mauer neben der Tür so breit ausgefallen ist, lässt sich nicht erklären, sie bewirkt aber eine deutliche Zäsur in der Darstellung. Derzeit ebenso wenig erklärbar ist die glatt belassene Fläche links von dem Stuhl neben Penelope, auf der vielleicht ein Webstuhl ergänzend zu dem Stuhl durch Malerei dargestellt gewesen sein könnte.
Die Figuren agieren bildparallel; raumgreifend sind aber die Bewegungen einiger Figuren zu verstehen, und eine Perspektive wird mit der sich nach außen öffnenden Tür, die verkürzt dargestellt ist, deutlich. Die Freier vor den Klinen erzeugen eine zweite Reliefebene und damit das Gefühl der Räumlichkeit und lockern gleichzeitig die sonst strenge und dichte Aneinanderreihung des Mobiliars auf, das auf vergleichbaren Vasenbildern auf mehrere Ebenen verteilt ist[39]. Anders als am darunter liegenden Fries wenden sich die Randfiguren nach innen und begrenzen damit das Bildfeld.

Kalydonische Eberjagd (Taf. 204, 1–206, 1)
Die Eberjagd des Heroonfrieses zeigt noch 23 erhaltene menschliche Figuren sowie drei Tiere. Vermutlich drei bis vier Figuren waren noch auf der heute fehlenden Platte zwischen I 490 und I 491 angebracht; also insgesamt wäre mit ca. 27 Figuren zu rechnen. Der Fries beginnt links mit Figuren in verhaltener Bewegung, die sich bei den Figuren zur Friesmitte hin dramatisch steigert. Der Höhepunkt der Darstellung war etwa zentral positioniert und konzentriert sich auf die Jäger, die den Eber einkreisen. Zum rechten Friesende beruhigt sich die Szene wieder mit weniger dicht angeordneten Figuren bis hin zur äußersten Figur auf einer schmalen Platte am rechten Plattenrand, die Wasser aus einem Brunnen schöpft[40]. Die Darstellung von verletzten und getöteten Teilnehmern an der Jagd rahmt das Hauptbild, also das eigentliche Geschehen[41].
Die Komposition des Frieses vereint Figurentypen, deren Vorbilder aus verschiedenen Themenkomplexen entnommen sind: Waffenschwingende, zum Jagdgeschehen eilende Figuren dominieren die Vielfalt der Frieskomposition ebenso wie die Bergung von Verletzten bzw. Getöteten, die bei anderen Darstellungen der Kalydonischen Jagd keine Rolle spielen, so etwa das Stützen eines verletzten Jägers, ein Motiv, das meist bei Kampfbildern zu finden ist, und das Wegziehen eines Verwundeten aus dem Kampf- bzw. Gefahrenbereich. Die letztgenannten Motive kommen bei einer Jagddarstellung selten vor[42]. Die hier mehrfach vertretenen Bergungsszenen unterstreichen die Gemeinschaft und Zusammengehörigkeit der Jagdteilnehmer, Tugenden, die für M. Recke auch in der Kampfdarstellung des Westfrieses auf dem Niketempel mit der „Bergung des Patroklos" im Vordergrund stehen[43]. Die Komposition berücksichtigt insgesamt drei Bergungen, die nicht nur die Gefahr der Unternehmungen verdeutlichen, sondern auch die Verbundenheit der Jäger untereinander zum Ausdruck bringen und daher nicht als reine Füllung der Friesfläche zu verstehen sind. Das Motiv ist sicherlich aus den vielfältigen Bildern der Kampfdarstellungen übernommen und ohne die Hauptszene zu unterbrechen in das Jagdgeschehen eingefügt worden.
Die Figur am Brunnen gehört nicht direkt zur Jagd und auch nicht zur Ikonographie der Kalydonischen Eberjagd, geht man von bekannten Vorbildern und Denkmälern aus. In der Vasenmalerei besteht zu diesem Motiv ein anderer inhaltlicher Kontext[44].
Der Aufbau des Frieses ist auf die zentrale Szene mit dem Eber in der Mitte der Darstellung fokussiert. Dort erreicht die Dramatik der Jagd mit den Figuren um den Eber ihren Höhepunkt, der ausgehend vom Beginn und dem Ende der Darstellung bis zur zentralen Szene mit ansteigender Intensität in der Bewegung der Jäger erzielt wird. Die erste und die letzte Figur des Frieses verharrt jeweils in ruhiger Position: Links beobachtet ein Jäger die Bergung der Verletzten; rechts schöpft der Mann Wasser aus dem

39 Andreae 1999, 365–379.
40 Benndorf – Niemann 1889, 114 f. Abb. 118; Körte 1916, 263–265; Eichler 1950, 19 f. 57 f.; Oberleitner 1994, 32–34 Abb. 58–63; Barringer 2001, 199 f.
41 Zur Jagd allgemein s. Fornasier 2001; zur Eberjagd ebenda, 7–101; zu Jagddarstellungen in Lykien ebenda, 231–239; Schnapp 1979, 195–218; Nollé 2001; Borchhardt Bleibtreu 2008b.
42 Vgl. schon Körte 1916, 264 f. Zur Jagd s. Barringer 2001; Fornasier 2001.
43 Recke 2002, 135.
44 Benndorf – Niemann 1889, 113 f.

Brunnen. Die wasserschöpfende Figur füllt entweder den noch übrig gebliebenen Platz auf der Länge der zu schmückenden Friesreihe oder thematisierte – und das scheint wahrscheinlicher – die Versorgung der Verletzten und die Reinigung der Wunden[45]. Von der linken Seite ausgehend steigert sich die Bewegung der Figuren langsam zur Mitte hin. Von der rechten Seite – ungeachtet des fehlenden Plattenstücks – setzt sich die Szene links vom Wasserschöpfer mit nach links zur Hauptszene eilenden Jägern fort. Auf dem linken Friesteil bricht bereits auf der zweiten Platte eine stürmische Bewegung aus, denn alle Jagdteilnehmer attackieren gleichzeitig den Eber. Der gemeinschaftliche Angriff auf das Tier setzt eine Verteilung im Raum voraus, die auf dem Fries eben nur mit der Figur des Theseus hinter dem Eber am Reliefgrund eine raumgreifende Andeutung bringt. Die Vasenmalerei bietet für die Verteilung der Jäger in der Landschaft, die vermutlich (kreisförmig) um das Jagdtier angeordnet waren, gute Vergleiche[46].

Kompositionelle Entsprechungen mit anderen Bildern der Meleagerjagd können für die Mittelgruppe mit dem Eber geltend gemacht werden. Der Keulenschwinger befindet sich immer in unmittelbarer Nähe des Jagdtieres; ebenso gehören der Speerwerfer und auch Atalante in der Regel zum Kreis der Jäger, die unmittelbar um den Eber positioniert sind. Diese machen – mit Ausnahme der bogenschießenden Atalante – von Nahwaffen Gebrauch; die Steinschleuderer hingegen sind weiter von dem Opfer entfernt. Der Bildhauer hat die Figuren nach ihren Waffen angeordnet, d. h. die Jäger mit Fernwaffen befinden sich in weiterer Entfernung vom Jagdtier. Losgelöst von der durch den Bildträger bedingten Aneinanderreihung der Figuren können die Jäger den Eber kreisförmig umzingelt haben, eine Komposition, die auf Vasenbildern besser vermittelt werden konnte[47]. Auf der Platte I 487 schießt die Amazone von größerer Distanz den Pfeil ab, denn sie hätte nicht näher an die zentrale Gruppe gesetzt werden können, da die Figuren die Frieshöhe einnehmen. Es scheint also durchaus möglich, dass eine räumliche Komposition der großformatigen Malerei oder der Vasenmalerei dem Bildhauer als Vorbild für den Entwurf des Frieses diente[48]. Ikonographisch erinnert das Halsbild eines Volutenkraters in Ferrara an die Kalydonische Jagd; es fehlt aber Atalante[49]. Der Eber ist nach rechts gewandt. Direkt vor ihm sticht ein Jäger mit dem Speer zu, von hinten nähern sich ein Keulenschwinger (Theseus?) und ein Jäger mit Pilos und Speer, und im Hintergrund, das Tier von der Seite angreifend, holt ein bärtiger Gepanzerter mit der Axt aus. Diese Darstellung wird auf ein Vorbild des Polygnot zurückgeführt, vor allem hinsichtlich der räumlichen Wirkung der Figur mit der Axt, die vom Eber verdeckt wird[50].

Warum der Entwurf ungewöhnlich viele, nämlich drei Verwundete miteinbezogen hat, bleibt unklar und könnte mit der Länge des Frieses erklärt werden, die es zu füllen galt, oder es handelt sich hier um eine individuelle Komposition des entwerfenden Bildhauers, der mit den Verwundeten auch die Gefährlichkeit des Ebers unterstreichen wollte. Fast ausnahmslos zeigen alle Vasenbilder nur den verwundeten Ankaios am Boden liegend, wie schon oben ausführlich dargelegt[51]. Kein anderer Jagdteilnehmer wurde verwundet dargestellt.

Benennbare Jagdteilnehmer sind mit Sicherheit Atalante mit dem Bogen und Theseus mit der Keule, wegen der Position direkt vor dem Eber auch Meleager (I 487, Fig. 4; Taf. 62,2; I 488, Fig. 3; Taf. 63,2). Von den anderen Jägern könnte der Gepanzerte Peleus sein, wie bereits O. Benndorf vermutete[52]. Der von zwei Gefährten fortgetragene Schwerverletzte oder Tote wäre möglicherweise Ankaios. Dieser ist meist unter oder ganz nah bei dem Eber positioniert, hat aber auf dem Fries an einer vergleichbaren Stelle keinen Platz gefunden. Dafür käme aber keine der möglichen zwei geborgenen Figuren in Frage. Auf der fehlenden vorletzten Platte könnte noch ein Verwundeter oder eine Bergung dargestellt gewesen sein. Jedenfalls wendet sich die rechte Figur der Platte I 490 (Fig. 4, Taf. 66,2) – wohl mit besorgter Miene – um[53].

45 Zu dem Wasserschöpfer vgl. Benndorf – Niemann 1889, 112–114 Abb. 115–117.

46 s. dazu auch Kleiner 1972, 7–19 mit Rekonstruktionsversuch des überlieferten Gemäldes des Polygnot mit der Kalydonischen Eberjagd.

47 Dazu vgl. Daltrop 1966; Kleiner 1972; Woodford u. a. 1992.

48 Benndorf – Niemann 1889, 111 f. Abb. 114. Vgl. auch Kleiner 1972, 7–19, bes. 16 f. Abb. 6.

49 CVA Ferrara I, 7 Taf. 13, 2; Schnapp 1997, 368–371 Abb. 421 (attisch rf. Volutenkrater: Ferrara, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 5085 [T 136A VP]; 400–390 v. Chr.).

50 Schnapp 1997, 369 f.

51 Woodford u. a. 1992, 416 f. Nr. 7–27.

52 Benndorf – Niemann 1889, 106 f.

53 Dazu vgl. Benndorf – Niemann 1889, 108.

Landungsschlacht (Taf. 200, 1–201, 1)

Der Bildhauer des Schlachtfrieses der Westseite hat im oberen Fries 32 menschliche Figuren und ein Viergespann, im unteren Fries 29 Figuren verarbeitet. Je nach Länge der Platten sind zwei bis zehn Figuren auf einem Relieffeld positioniert. In einigen Fällen reichen die Figuren über das Relieffeld hinaus und in den Rahmen des Reliefs bzw. der Platte hinein, etwa mit Waffen oder Rüstungsteilen wie Helm etc. oder Gewandfalten (I 447, I 452, I 457, Taf. 67, 1. 2; 76, 1; 83, 1).

Die ersten Platten am linken Rand des Schlachtfrieses verdeutlichen das Grundkonzept der Komposition. Ausschlaggebend für die Anordnung der Figuren auf den Platten war die Plattenlänge, der die Figurenkomposition untergeordnet wurde: Auf der Platte I 445 hat der Bildhauer noch zwei Figuren (den Salpinxbläser und einen Krieger, Taf. 67, 2) angefügt, da diese Platte um ca. 80 cm länger ist, als die zugehörige darunter, I 446 (Taf. 67, 3), auf der wiederum nur der Küstenstreifen und die Schiffsbuge mit Teilen der Ruder zu sehen sind. Wollte man die Schiffe auf je einer Platte der beiden Steinscharen unterbringen, hätte die Platte I 445 (ohne den Salpinxbläser und den Krieger auf I 445b) – wegen des vorstehenden Ruders – nur um ca. 26 cm länger als I 446 darunter sein müssen. Dann wäre auf I 446 rechts vermutlich eine leere Fläche geblieben und die Krieger I 445, Fig. 2 und 3 hätten auf einer schmäleren Platte Platz gefunden. Der Bildhauer hat sich aber offenbar entschieden, die Figuren direkt an die Schiffe zu setzen, bzw. wird vermutlich die vorgegebenen Länge des Blockes diese Komposition bedingt haben. Die Wahrscheinlichkeit, dass die Figurenaufteilung erst endgültig erfolgte, als die Länge der zur Verfügung stehenden Platten bereits bekannt war, ist zu vermuten, allerdings hätte auch die Überschneidung von I 445, Fig. 2 durch das rechte Ruder und das Abschneiden des rechten Fußes von I 445, Fig. 3 bei breiterer Plattenlänge vermieden werden können. Die Aufteilung der Figuren deutet also auf einen Entwurf hin, der dann an die tatsächliche Plattenlänge angepasst werden musste.

Die Kampfrichtung der Schlacht tendiert nach rechts, allerdings lässt sich dies nur am fortlaufenden Friesband so erkennen. Sieht man die Kämpfenden in nicht fortlaufender Anordnung, lassen sich die Zugehörigkeiten zu den zwei kämpfenden Parteien nicht eindeutig trennen. In der unteren Friesreihe sind drei Krieger gezeigt, die sich im Laufschritt den Kampfhandlungen nähern (I 452, Taf. 76, 1). Im Nahkampf sind die Krieger generell paarweise angreifend zu sehen, d. h. jeweils ein Hoplit jeder Partei kämpft gegen den Feind. Manche Gruppen sind um die Figur eines getöteten, verwundeten oder zu Boden gegangenen Kriegers erweitert (I 447, I 451, I 457, Taf. 67, 1; 73, 1; 83, 1). Im unteren Friesband schließen vier nach links agierende Krieger die Schlachtszene ab; im oberen Friesband bilden zwei im Ausfallschritt aufeinander zustürmende Hopliten auf einer einzelnen Platte das Ende der Schlachtszene. Die Platte I 448 fällt mit dem Viergespann aus dem fortlaufenden Darstellungsschema des Kampfes heraus. Auf drei Platten greift die Kampfhandlung auf die Nachbarplatte über (I 445/I 447, Taf. 67, 1–3; 68, 1; I 453/I 454, Taf. 77, 1; 78, 1; I 457/I 458, Taf. 83, 1; 85, 1). Eine Dreieckskomposition ergibt sich durch die Kämpferpaare auf den Platten I 449, Fig. 1/2 sowie I 454, Fig. 2/3 und 4/5 (Taf. 70, 1; 78, 1) aufgrund eines stehenden und waffenschwingenden Angreifers und einer zu Boden gegangenen oder sich nach einem Stein beugenden Figur. Die längste Platte dieses Frieses, I 451 (Taf. 73, 1), steigert die Kampfhandlung durch aufrechte Angreifer, die auf gestürzte Gegner einwirken. Davon gibt es drei Gruppen; eine vierte Gruppe kämpft über einem auf dem Boden liegenden Verwundeten. Eine ausgewogene Gesamtkomposition mit rhythmischen Figurenbewegungen, die ein Schema erkennen lassen, wie etwa auf dem Fries des Mausoleions von Halikarnassos oder dem Amazonensarkophag in Wien, ist nicht vorhanden[54]. Der Aufbau des Schlachtfrieses

erinnert diesbezüglich mehr an die Kampfhandlungen auf den Friesen des Niketempels in Athen, doch ist dort die Figurenanordnung kontinuierlich und kommt ohne Überschneidungen bzw. plattenübergreifende Figuren aus (Taf. 180, 1–3)[55].

Die Länge des Frieses erlaubte eine großzügige Anordnung der Figuren, sodass Figurenüberschneidungen nur beim direkten Nahkampf notwendig waren und sonst darauf weitgehend verzichtet werden konnte. Die Kämpfergruppen wiederholen sich kaum; der Betrachter blickt auf ein abwechslungsreiches Kampfgeschehen mit vielen unterschiedlichen Figurentypen und einer variablen Anzahl von Kriegern auf einer Platte. Stereotype Wiederholungen hat der Bildhauer also weitgehend vermieden, ähnliche Typen sind immer mehrfach kombiniert, das heißt, beispielsweise im Ausfallschritt angreifende Kämpfer sind durch die Angriffswaffe und/oder die Ausholbewegung und die Rüstung differenziert.

Platte I 452 (Taf. 76, 1) und I 458 (Taf. 85, 1), also die erste und letzte Platte der unteren Kampfreihe, sind ähnlich aufgebaut: Der voranlaufenden Figur I 452, Fig. 4 entspricht der Angreifer I 458, Fig. 1, dem Krieger im Muskelpanzer I 452, Fig. 3, jener I 458, Fig. 2. Bei den beiden hinteren Figuren hat man dem laufenden Krieger I 458, Fig. 3 und dem knienden Bogenschützen I 458, Fig. 4, den älteren Mann und den Krieger, den er zurückhält, als kompositorisches Gegenstück an den Rand positioniert. Alle Figuren dieser beiden Platten bewegen sich nach rechts (I 452) bzw. nach links (I 458) und rahmen die Schlachtszene ein.

Stadtbelagerung (Taf. 201, 1–202, 1)

Der figurenreichste Fries ist jener der Stadtbelagerung, der im oberen Register 46 Figuren und zwei Tiere, im unteren Register hingegen nur 17 Figuren aufweist. Dieses Verhältnis gewichtet die Szene auf der Stadtmauer noch mehr und weist ihr eine hohe Bedeutung zu. Der Kontrast zwischen den zahlreich aufmarschierenden Verteidigern und den verhältnismäßig kleinen Grüppchen an Angreifern könnte nicht deutlicher sein. Die breiten Mauern kommen im unteren Register noch stärker zur Geltung und vermitteln den Eindruck einer schwer einzunehmenden Festung, die auf felsigem Gelände errichtet ist[56].

Die Anordnung der Stadtmauern demonstriert Räumlichkeit; die Darstellung der Figuren verharrt zumindest auf der mittleren Platte in einer Ebene, da keine Größenunterschiede auf Nähe oder Entfernung schließen lassen. Die Verteidiger im linken Bildfeld sind kleiner dargestellt und könnten in weiterer Entfernung agieren, was mit den Angreifern im unteren Fries (I 461, Taf. 89, 1) konform geht, die kleiner als jene der benachbarten Platte I 463 (Taf. 96, 1) konzipiert sind. Der Bildhauer könnte hier eine perspektivische Verkürzung gemeint haben; der linke Teil der Szene mit den ersten beiden Türmen könnte eine Seitenwand der Mauer zeigen, womit der zweite Turm dann als Eckturm zu verstehen wäre[57]. Die anschließende Darstellung hat im oberen Register keinerlei Verbindung zu den Verteidigern, die sich hinter den Zinnen befinden und die Waffen auf die gegen die Mauern stürmenden Angreifer schleudern. Das Opfer und die Thronenden der Hauptszene auf der Stadtmauer zeigen ein völlig anderes Szenario als die Platten links davon, sodass man durchaus hier die Hauptseite der Befestigungsanlage erkennen könnte.

Die Stadtbelagerung der Westwand gliedert sich im oberen Friesband in drei Teile. Links ist eine aktive Verteidigung von den Türmen und Zinnen der Stadtmauer (I 459 und I 460, Taf. 86, 1; 88, 1) zu sehen, wobei sich die Angriffe von acht steinschleudernden und zwei speerwerfenden Kriegern auf lediglich drei Angreifer beziehen (I 461, Taf. 89, 1), die sich den Mauern mit vorgehaltenem Schild und in geduckter Haltung nähern. Im rechten Friesteil erstrecken sich der Aufruf zum Kampf und die von zwei Seiten herabsteigenden Kriegerphalangen zur Verteidigung des von fünf Angreifern

54 Cook 2005, passim, Taf. 2/3; Fleischer 1998, 30–33. 40 Taf. 2. 3.

55 Felten 1984, 118–131; Knell 1990, 140–149 Abb. 222–226; 231–236; Harrison 1997, 115–122 Abb. 9–19. 22.

56 Die Möglichkeit, den Schlachtfries sozusagen räumlich unter der Stadtbelagerung gedacht anzusetzen, besteht natürlich. Man könnte dann die sich den Mauern nähernden Figuren als Vorhut zur Erstürmung der Stadt verstehen, wobei die Krieger in auffordernder Geste dann zur Verteidigung der Stadt mahnen. Den Krieger auf dem Viergespann könnte man in ähnlichem Kontext verstehen, nämlich den Erstürmern nachjagend. Die Gewichtung zwischen Angreifern und Verteidigern wäre somit eine völlig andere. Doch wird man eher eine inhaltlich getrennte Darstellung annehmen, denn es gibt zum einen keine entsprechenden bildlichen Traditionen für diese Vermutung, zum anderen sind unterschiedliche Themen auf den anderen Friesreihen auch bei fortlaufender Anordnung inhaltlich getrennt. Zur Landschaftsangabe vgl. Wurster 1977; Borchhardt – Bleibtreu 2013, 135–137; Landskron a.

57 Dazu vgl. Childs 1978, 31–36 , bes. 32 Abb. 20; Borchhardt – Bleibtreu 2013, 135–137 Taf. 131, 1. 2.

bestürmten Tores über zwei Platten (I 465 und I 466, Taf. 98, 1; 99, 1). Einen Höhepunkt der Szene nimmt die Platte I 462 (Taf. 90, 1) mit den beiden Thronenden ein, es gibt jedoch keine kompositionelle Steigerung zu einer Mittelszene. Um eine solche zu erzielen, hätte man beispielsweise die hinabsteigenden Krieger beidseitig der Platte I 462 positionieren können. Die Dramatik der Verteidigung steigert sich mit der stereotypen Aneinanderreihung der marschierenden Krieger, die in geballter Form die Entschlossenheit der Abwehr der Feinde verdeutlichen. Der Fokus ist auf die Formation gerichtet, und der jeweils einzelne Steinschleuderer in der rechten unteren Ecke der Platte I 462, Fig. 14 (Taf. 90, 1) und in der linken unteren Ecke der Platte I 465, Fig. 1 (Taf. 98, 1) tritt völlig in den Hintergrund, zumal die beiden auch von den dahinter eilenden Kriegern überragt werden. Inhaltlich liegt also eine bewegungsdramatische Steigerung von links nach rechts vor, wohingegen im unteren Fries ein Höhepunkt nicht erkennbar ist und die gegen die Mauern stürmenden Krieger mit den zu den Toren dringenden abwechseln.

Die Platte I 462 zeigt sozusagen die Kommandozentrale mit den wichtigsten Angehörigen des Herrscherhauses, will man die unmittelbare Nähe der Krieger zu dem Thronenden so erklären. Die Durchführung des Opfers, das vor den bevorstehenden Kämpfen dargebracht wurde, könnte dem Sohn des Hauses obliegen oder einem führenden Feldherrn. Ob diese Szene sich tatsächlich auf den Mauern abgespielt hat, lässt sich nicht entscheiden; allerdings sind die thronenden Figuren so dargestellt, als würden sie das Geschehen beobachten und sich im Freien befinden, da auch die Schirmträger anwesend sind. J. Borchhardt sieht in der Stadtbelagerung das Herrscherpaar auf dem Dach der Basileia und positioniert diese im Inneren der Stadtmauer, rückt sie also perspektivisch in die Ferne[58]. Doch scheint mir dafür ein weiterer Hinweis, wie eine perspektivische Entrückung, zu fehlen. Alle Figuren sind etwa gleich groß und nicht perspektivisch verkleinert. Die etwas höhere Position der Thronenden Fig. 10 (Taf. 90, 1; 92, 2) lässt sich vermutlich dadurch erklären, dass sie – in gleicher Höhe wie der Thronende Fig. 5 (Taf. 90, 1; 92, 1) angeordnet – zu sehr von den marschierenden Kriegern „erdrückt“ worden wäre und sich deshalb in gleicher Kopfhöhe mit diesen befindet. Fig. 5 dagegen nimmt mit dem Szepter und dem Schirmträger nach oben hin einen größeren Raum ein und ist nicht unmittelbar in den Ablauf der sich bewegenden Figuren eingebunden. Er ist stärker „isoliert“ und dadurch hervorgehoben. Außerdem hätte eine höhere Positionierung des Thronenden keinen Platz mehr für Szepter und Schirm(halter) geboten.

Die angreifenden Krieger der unteren Friesreihe sind zahlenmäßig auf ein Minimum reduziert; auf jeder Platte (I 461, I 463, I 464, I 467, Taf. 89, 1; 96, 1; 97, 1; 101, 1) sind drei bis maximal fünf Krieger zu sehen. Insgesamt versuchen neun Bewaffnete in die Stadt einzudringen, indem sie die offenbar ungesicherten und zugänglichen Tore passieren. Sie werden erst von den herabsteigenden Kriegern aufgehalten. Ein einziger Verteidiger wendet sich den drei Angreifern auf I 464 zu, die ihren Blick nach oben auf die Stadtmauern richten, und wirft einen Stein. Keiner der auf der Turmplattform zum Kampf Eilenden reagiert unmittelbar auf die vor der Stadtmauer befindlichen Krieger.

Amazonomachie (Taf. 202, 1–203, 1)

Dieser Fries zeigt eine unrhythmische und unausgewogene Komposition, eine Aneinanderreihung von Kampfszenen, in die meist zwei bis drei Kämpfende verwickelt sind. Insgesamt sind im oberen Register 18 Figuren und sechs Pferde, im unteren Register 20 Figuren und sechs Pferde platziert[59]. Auf fast jeder Platte befindet sich eine reitende Amazone, im oberen Fries insgesamt sieben, im unteren sechs. Kämpfer auf Seiten der Griechen sind insgesamt 19 zu sehen, sieben davon im oberen Friesstreifen. Der obere Fries beginnt mit einer Fußkämpferfigur und endet mit einem Zweikampf zu Fuß, der großzügig auf der letzten Platte angeordnet ist. Auf dem un-

58 Borchhardt – Bleibtreu 2013, 135–137 Taf. 131, 1. 2; dazu s. auch unten.

59 Praschniker 1933a, 18 f. Abb. 9. 10.

teren Fries rahmt sozusagen je ein Fußkämpfer, der zum Kampfgeschehen gewandt ist, diese Darstellung.
Tiefenwirkung ist hier ausschließlich bei Figurenüberschneidungen erreicht, bzw. bei Figuren, die zwei Reliefebenen bilden, etwa I 476, Fig. 1–3 (Taf. 111, 1) oder I 478, Fig. 1–4 (Taf. 113, 1); andere räumliche oder perspektivische Wirkungen sind nicht vorhanden. Meist sprengen hier die Amazonen zu Pferd das Bildfeld und ragen in den Plattenrahmen. Die griechischen Kämpfer hingegen stoßen in manchen Fällen nur mit den Helmbüschen in den Rahmen, bleiben aber meist im Bildfeld und sind manchmal sogar kleiner dargestellt als die Amazonen (z. B. I 469, Fig. 6; I 470, Fig. 1; I 480, Fig. 1 und 2, Taf. 103, 1. 2; 116, 1).
Die gesamte Komposition ist unausgewogen. Es lässt sich kein Rhythmus erkennen, die Laufrichtung der Pferde ist willkürlich gewählt, Kämpferpaare zu Fuß und mit Reiterin sind ebenfalls ohne erkennbare Ausgewogenheit und Anklänge von Symmetrien zwischen oberem und unterem Register sind offenbar zufällig (z. B. die Kämpferpaare I 476, Fig. 1 und 2; I 469, Fig. 6 und I 470, Fig. 1, Taf. 111, 1; 103, 1. 2). Der entwerfende Bildhauer hat sich vielleicht an großflächigen Vorbildern aus der Malerei orientiert, etwa an den Malereien in der Stoa Poikile oder in der Lesche der Knidier, die eine raumwirkende Aufteilung und Anordnung der Figuren voraussetzen lässt, da das Geschehen auch über zwei Friesreihen zu verteilen war, und hat ein vielfältiges und geballtes Kampfgeschehen auf dem Fries gezeichnet[60]. Doch auch die Vasenmalerei könnte diesbezüglich vorbildhafte Wirkung gehabt haben, denn die Anordnung von Figuren auf einem umlaufenden Bildfeld (z. B. auf Schalen) oder auf einer größeren Fläche (z. B. auf Krateren) setzt eine variable Verteilung von Figuren eines Themas voraus und erfordert innovative Kompositionen[61].
Die Amazonomachie des Bassai-Frieses wiederum zeigt rhythmische Kompositionen der Figurengruppen, entweder auf zwei Kämpfer bezogen (BM 537) oder auf zwei Kämpferpaare oder -gruppen (Platten BM 536, BM 534, BM 535, BM 542, BM 532, BM 538, BM 533; Taf. 177, 5. 7). Damit wird dem Betrachter eine gewollte und durchdachte Komposition vermittelt, die auf dem Amazonenfries der Westseite nicht in diesem Maße spürbar ist.

NORDSEITE

Leukippidenraub (Taf. 200, 2–201, 2)

An den beiden Friesreihen des Leukippidenraubs werden unterschiedliche Kompositionsmerkmale deutlich, die nicht nur in der räumlichen Anlage, sondern auch in der Größe und Positionierung der Figuren sichtbar werden. Die beiden Friesreihen im linken Teil haben den Raub der Töchter des Leukippos und die Verfolgung der Entführer zum Thema: mit 24 Figuren, den Pferden von zwei Viergespannen und zwei Reitern. Im rechten Teil sind die Vorbereitungen zum Festmahl mit zehn Figuren und zwei geschlachteten Tieren und die Festversammlung, zu der 16 Figuren gehören, zu sehen. Das Gebäude in der Mitte des Frieses leitet von dem Geschehen außerhalb des Hauses zu den Vorgängen im Haus über. Da sich die Friesblöcke der oberen Reihe nach rechts hin verschmälern, werden die Figuren kleiner, und der Bildhauer diminuiert sie noch zusätzlich, indem er die Frieshöhe nicht vollends ausschöpft. Keine der Figuren reicht bis zum oberen Plattenrand.
Die Festgemeinde im unteren rechten Friesteil vermittelt keinerlei Räumlichkeit, denn die Figuren sind gleichsam aneinandergereiht, und Überschneidungen gibt es nur auf I 540, Fig. 1 und 2 (Taf. 127, 2). Einzig die beiden Platten zu Beginn und am Ende der Szene fallen durch stärker bewegte Figuren auf; die Figuren auf den Platten dazwischen

60 Paus. 1, 15 (Stoa Poikile); 10, 25, 1–31, 12 (Lesche der Knidier).
61 Vgl. z. B. Muth 2008, 329–412.

sind weniger bewegt und manchmal statisch. Dahingehend kontrastiert der untere Fries mit dem darüber gelegenen, auf dem geschäftiges Treiben zu sehen ist.
Das perspektivisch nach links in den Raum greifende Gebäude fungiert hier als Trennelement zwischen dem Draußen und Drinnen und war sicherlich noch durch Malerei verfeinert. Die Darstellung zeigt die Front und die linke Langseite des Bauwerks, wobei der Dachfirst und die Schräge des dem Betrachter abgewandten Giebels in perspektivischer Verkürzung zu sehen sind.

Jagd (Taf. 201, 2–203, 2)
Der Bildhauer des Jagdfrieses war mit der Aufgabe konfrontiert, die Figuren auf nicht nur sehr niedrigen Reliefplatten auszuarbeiten, sondern musste zusätzlich die unterschiedliche Höhe der einzelnen Platten berücksichtigen. Die Komposition der Jagd des Nordfrieses des Heroons von Trysa ist bewegt; die Figuren sind abwechslungsreich angeordnet, und es lassen sich keine stereotypen Wiederholungen der Motive beobachten. Zwei Besonderheiten sind an diesem Fries zu beobachten: zum einen die Vielfalt der Figurentypen, denn kaum ein Motiv wiederholt sich, zum anderen die großzügige Anordnung der Figuren auf einer Platte, die meist nur zwei oder drei Figuren zeigt und sehr an 2–3-figurige Metopen erinnert[62]. Im Widerspruch dazu stehen die oft unausgewogene Proportionierung der Figuren und das Größenverhältnis der Jagdtiere zu den Pferden und Jägern sowie die stark divergierende Positionierung der Figuren, die oft einen zu weiten Freiraum haben. Die Figuren der Jagenden und der Pferde reichen durchwegs in den oberen Plattenrand, woraus man schließen kann, dass der Entwurf verändert auf den Stein übertragen wurde. Von einer künstlerischen Verarmung zu sprechen, verfehlt die Intention dieser Friesreihe[63]. Die Jagd ist hier nicht als ein einziges Abenteuer im Kollektiv dargestellt, wie etwa die Kalydonische Jagd, sondern hebt vielmehr den einzelnen Jäger (I 575, I 574, I 568, Taf. 134, 2; 135, 1; 137, 1) oder auch ein Jägerpaar (I 572, I 577/I 573, I 576, I 570, Taf. 132, 1; 133, 1. 2; 134, 1; 136, 1) in seiner Leistung hervor: als Ereignis mit entweder parallelen Abläufen oder als Aneinanderreihung einzelner Szenen eines Jagdgeschehens[64].
Eine besonders lockere Figurenanordnung mit einem nicht reliefierten Mittelteil zeigen die Platten I 568, I 569 und I 574 (Taf. 137, 1; 136, 2; 135, 1)[65]. Die Variationsbreite der Motive reicht von einem oder zwei Jägern, die ein oder zwei davonlaufende Tiere angreifen (I 572, I 575, Taf. 132, 1; 134, 2), über zwei Jäger (beritten oder zu Fuß), die von beiden Seiten ein Tier angreifen (I 567, I 570, I 573/I 577, I 576, Taf. 138, 1; 136, 1; 133, 1. 2; 134, 1), zu einem Jäger und einem Beutetier, die aufeinander losstürmen (I 568, I 574, Taf. 137, 1; 135, 1).
Verglichen mit der dichten Figurenanordnung bei der Jagd auf dem Sockel des Klagefrauensarkophags sind hier natürlich oft breitere Reliefflächen zwischen den Figuren zu finden[66]. Insgesamt scheinen dabei aber die Weite des Jagdgeländes und die Distanz zwischen Jäger und Opfer im Vordergrund zu stehen. Denn die verfolgenden oder die einem Tier entgegenstürmenden Reiter, die speerschwingend oder bogenspannend gezeigt sind, befinden sich in nicht unnatürlicher Weise in größerem Abstand zu den Jagdtieren (I 574, I 568, I 567/I 566, Taf. 135, 1; 137, 1; 136, 1). Auf zwei Platten kreisen die Reiter das Beutetier bereits ein und sind auch schon näher an dieses herangerückt (I 577/573, I 570, Taf. 133, 1; 134, 1; 136, 1). Auf den Platten I 574, I 568 und I 566 verwundert allerdings die weitgestellte Komposition der Figuren, die an den Plattenrand gerückt und sogar zum Teil abgeschnitten sind. Ob diese kompositorische Eigenheit auf einen ursprünglichen Entwurf zurückgeht oder die Figuren von dem Bildhauer *ad hoc* so positioniert wurden, lässt sich nicht mehr entscheiden[67]. Hier ist Formenreichtum der Gestaltung einer Jagd im Vordergrund zu sehen, die dem gesamten Jagdfries nicht nur hinsichtlich der Komposition, sondern auch in Bezug auf die motivische Vielfalt

62 Vgl. auch Landskron 2011, 35–39.
63 So Praschniker 1933a, 25: „Mit dem Doppelfries der Kentauromachie, bzw. Jagddarstellung … setzt mit dem zweiten Drittel der Nordseite plötzlich eine Verarmung ein. … Hand in Hand geht damit auch eine künstlerische Verelendung. Es handelt sich nun darum, mit möglichst wenigen Figuren möglichst weiten Raum zu füllen."
64 s. dazu Landskron 2011, 35–38.
65 Der heutige Erhaltungszustand birgt keinen Hinweis, dass Figuren oder Geländeangaben an diesen nicht reliefierten Stellen durch Malerei ergänzt waren. Ergänzungen durch Malerei wurden an anderen Friesen des Heroons (z. B. Stadtbelagerung, Freiermord) vorgenommen, sind aber nicht mehr erhalten. Vereinzelte Farbspuren (Rot und Blau) sind noch am Westfries und am inneren Südfries vorhanden. Dazu vgl. unten Kap. V.4. *Zur Bemalung der Friese*.
66 Vgl. Fleischer 1983, 33–35.
67 Zum Entwurf von Figuren eines Bildhauers der Klassik vgl. Berger u. a. 1992, 25–32.

der Figuren eine abwechslungsreiche Lebendigkeit verleiht. Eine mindere Qualität lässt sich bei genauer Untersuchung weder bei der Komposition noch bei der Ausführung feststellen.

Die Jagdrichtung variiert und lockert das Gesamtbild auf; die Jäger variieren ebenfalls und sind zu Fuß und zu Pferd mit jeweils unterschiedlichen Waffen (Speer, Stein, Bogen, Schwert, Axt) unterwegs[68].

Bis auf den Bären (I 574, ein Jäger zu Pferd; Taf. 135, 1) und die Wildziegen (I 572, zwei Jäger zu Fuß; Taf. 132, 1) werden alle Tiere gleichzeitig von Jägern sowohl zu Pferd als auch zu Fuß gejagt. Der entwerfende Bildhauer setzt diesbezüglich keine rangmäßigen Unterscheidungen, somit ist auf dem gesamten Friesband keine Einzelperson durch Körpergröße oder Position hervorgehoben. Auffallend ist allein auf der Platte I 567 (Taf. 138, 1) der axtschwingende Jäger zu Fuß, der als einziger Jagdteilnehmer eine am Rücken aufflatternde Chlamys trägt. Daraus lassen sich aber keine sicheren interpretatorischen Schlüsse ziehen[69].

H.-H. Nieswandt konstatierte das Fehlen von Jagddarstellungen auf tektonischen Friesen und anderen großformatigen Bildträgern in Griechenland[70]. Auf Vasenbildern sind Jagdszenen in archaischer Zeit und in der Klassik weitaus beliebter, allerdings ist dabei der Anteil an mythologischen Jagden gegenüber der allgemeinen Jagd, die keine Personen hervorhebt, größer[71].

Einzelne Figurentypen lassen sich auf Vorbilder am Nereidenmonument zurückführen, jedoch ist der Jagdfries dort völlig anders komponiert. In Trysa sind es einzelne, in sich geschlossene Jagdszenen auf einer Platte (Ausnahme: I 567 und I 566) und meist alternieren Reiter und Jäger zu Fuß (Ausnahme: I 573). Die Figuren auf dem Architravfries des Nereidenmonuments wirken in ihren Bewegungen eintönig und linear (Taf. 176, 5)[72]. Von einer weniger qualitätvollen Gestaltung des Jagdfrieses an der Nordwand kann daher nicht die Rede sein. Im Gegenteil lässt sich die Komposition losgelöst von einem lang gezogenen Friesband, durchaus mit einer aufgelockerten und variantenreichen Komposition von Jagddarstellungen auf Vasenbildern oder in der Malerei vergleichen. Der Bildhauer hat vermutlich auch wegen der geringen Höhe der Friesplatten die Szenen aufgelockert angeordnet.

Für eine räumliche Anordnung der Figuren, das heißt eine Verteilung der Szenen im Gelände, könnte das Jagdfresko des Grabes II in Vergina herangezogen werden, das zwar in die zweite Hälfte des 4. Jhs. v. Chr. datiert wird, jedoch in der Komposition vermutlich auf frühere Denkmäler zurückgreift[73]. Vier Gruppen von Jägern zu Fuß und zu Pferd greifen verschiedene Jagdtiere, zwei Cerviden, einen Eber, einen Löwen, und einen Bären an. Die Figurentypen variieren; die drei Reiter sind in Vorder- Seiten- und Rückansicht gezeigt, wodurch die Tiefenwirkung des gesamten Bildes verstärkt wird[74]. Die Figuren des Jagdreliefs auf der Langseite des Alexandersarkophags drängen aus dem Raum[75]. Die Figurenüberschneidungen und Figurenstaffelungen dieses Reliefs lassen ebenfalls auf ein großformatiges Vorbild schließen[76]. Auch die Kertscher Vase des Xenophantes mit der Eber- und Greifenjagd, auf der die Figuren in Höhe und Breite gestaffelt agieren, muss Vorbilder in der großflächigen Malerei gehabt haben[77]. Die Jagdgruppen setzen sich aus zwei bis drei Gefährten zusammen, die gemeinsam ein Tier angreifen. Die zentrale Position und das Motiv der Einzeljagd akzentuiert die Jäger und hebt sie von den anderen Gefährten ab[78]. Wesentlich sparsamer ist der Bildhauer mit der Anordnung der Figuren des Kampffrieses auf der Langseite des Architravs umgegangen, wodurch der Eindruck einer eher figurenreduzierten Ausführung des Themas nahe liegt. Die Komposition dieser Langseite des Architravfrieses (der linke Block fehlt) wirkt besonders ungelenk, und auch hier ist eine Verringerung der Figurenanzahl zur Mitte hin bemerkbar. Komposition und Stil des Architravfrieses sind eigenwillig; die Figuren wurden von verschiedenen Bildhauern gefertigt und nehmen auf die Aus-

68 Schnapp 1997, 393–396 mit Abb. „Les chasses montées alternent avec les chasses à pied, les chèvres sauvages avec les sangliers, les félins et les ours, le tout rigoureusement rythmé comme pour mieux produire un effet de variété.“ (S. 394).

69 Zur Deutung vgl. auch Eichler 1950, 32 f.; Barringer 2001, 199–202; Fornasier 2001, 236 f.

70 Nieswandt 1995, 121 f. Zu großformatigen Vorbildern von Jagddarstellungen vgl. Seyer 2007a, 46–51; Franks 2012. Zu tektonischen Friesen vgl. Felten 1984; Knell 1990; die Beiträge in Buitron-Oliver 1997; Barringer – Hurwit 2005; Schultz 2009.

71 Barringer 2001, bes. 10–69. 125–173; Fornasier 2001.

72 Childs – Demargne 1989, 353–356 Taf. 115–117.

73 Zum Jagdfresko siehe Seyer 2007a, 173–188 mit Anm. 983 (weitere Literatur) Taf. 16. 17; Nollé 2001; Borchhardt – Bleibtreu 2008b; s. jüngst auch Franks 2012, 14–26; Saatsoglu-Paliadeli 2013, 249–257.

74 Zur Komposition vgl. auch Fornasier 2001, 217–225. Es geht hier nicht um die Deutung der dargestellten Figuren, sondern um kompositorische Parallelen und die Suche nach deren Vorbildern.

75 von Graeve 1970, 58–61 Taf. 25, 2. 42.

76 von Graeve 1970, 68–73.

77 Schefold 1930, bes. 8; Schefold 1934, 132 mit Abb. 67; Cohen – Lapatin 2006, 141 f. mit Literatur; Zervoudaki 1968, 26 Nr. 36; zusammenfassend auch Fornasier 2001, 284–286.

78 Dazu vgl. Fornasier 2001, 284 f.; Franks 2012, 67–73; 94–97.

sage der dargestellten Themen – die Jagd als bedeutender Bestandteil der aristokratisch ausgerichteten Gesellschaftsstruktur der Lykier, der siegreiche Kampf als Thema herrscherlicher Repräsentation und die Geschenkbringer als Zeichen der Anerkennung des Souveräns – Rücksicht, die wiederum unabhängig von der Komposition und der Anzahl der Figurendarstellungen sind[79].

Der Sockelfries des Klagefrauensarkophags aus der Königsnekropole in Sidon ist mit knappen 11 cm Höhe ein schmales Reliefband, dessen Langseiten sich aus mehreren Figurengruppen mit unterschiedlicher Bewegungsrichtung zusammensetzen[80]. Der Vergleich mit dem Nordfries des Heroons scheint hier nur hinsichtlich der Diskussion um die Qualität des Reliefs zulässig, da die Komposition und die Figurenanordnung am Sockelfries mehrheitlich wesentlich dichter sind.

Die Figurenanzahl der einzelnen Jagdgruppen ist am Sockelfries des Klagefrauensarkophags gegenüber dem Jagdfries des Heroons erhöht, das Grundkonzept ist aber ähnlich: verschiedene Bewegungsrichtungen, Jäger zu Fuß und zu Pferd, ein vergleichbares Repertoire an Kompositionen und Jagdtieren. Auf dem Heroonfries stehen durchschnittlich ein bis drei Jäger einem Beutetier gegenüber bzw. verfolgen es, am Sockelfries sind mindestens drei bis maximal vier oder aber fünf bis sieben Jäger auf ein Beutetier fokussiert. Die Figurendichte ist bei den kleineren Gruppen, die sich jeweils am rechten Sockelteil befinden, geringer. Die Figuren wirken am Nordfries ähnlich in die Frieshöhe gedrängt, wie am Sockelfries. Es hat also den Anschein, als wären die Figuren in die niedrige Relief- bzw. Plattenhöhe gepresst und an diese angepasst worden, der ursprüngliche Entwurf jedoch großzügiger gestaltet gewesen.

Auch die Proportionen der Tiere zu den Jägerfiguren entsprechen meist nicht den natürlichen Größenverhältnissen. Hätte man diese berücksichtigt, so wären die Jägerfiguren am Klagefrauensarkophag um ein gutes Drittel, am Nordfries des Heroons von Trysa um ein Drittel bis ein Viertel kleiner ausgefallen. Es lässt sich also anhand dieser Beispiele bemerken, dass der vorgegebene Reliefträger die Komposition entscheidend beeinflusst[81].

Kentauromachie (Nord-Ost) (Taf. 201, 2–203, 2)

Die Körper der Figuren sind gedrungen; die Köpfe der Kentauren sind breit und groß; sie holen zum Schlag beispielsweise mit stark gebeugten Armen über oder mit einem Arm hinter dem Kopf aus, da es nach oben hin keinen Platz gibt. Wie auch die Figuren des Jagdfrieses, füllen sowohl die Kentauren als auch die Lapithen die Frieshöhe gut aus; es hat sogar den Anschein, als wären sie in den Friesrahmen hineingepresst worden. Das verleitet zu der Annahme, dass die Komposition ursprünglich nicht für diese geringe Frieshöhe entworfen wurde, der Bildhauer also vielleicht veranlasst war, die Figuren – berücksichtigt man am oberen und unteren Plattenrand auch noch einen schmalen Rahmen von ca. einem Zentimeter – nach Fertigstellung der Entwürfe in die Höhe des Blockes einzupassen; d. h. je höher eine Platte ist, desto größer sind die Figuren angelegt[82]. Besonders deutlich zeigt sich dies bei den Platten I 547 und I 578 (Taf. 143, 2; 144, 2).

Die Gedrungenheit der Figuren kann durchaus der geringen Höhe des Frieses zugeschrieben werden. Die erhaltenen Platten der Ostseite sind bis zu mehr als 30 cm höher als die der Nordseite; die Figuren füllen auch hier meist die gesamte Höhe der Platte aus. Auf manchen Platten sind die Kentauren im Verhältnis zu den Lapithen etwas gedrungener dargestellt (z. B. auf den Platten I 554, I 559, I 564, I 562, Taf. 145, 2; 149, 1. 2; 150, 1). Der Kontrast zwischen schlankem Pferdekörper und grobem Kopf mit dichtem Haar und Barthaar charakterisiert auch auf der Ostseite die Form der Kentauren, anders als auf den Metopen des Parthenon, dem Bassai-Fries, dem Kentaurenfries des Hephaisteions, auf denen die Kentauren grobe, aber gut proportionierte Körperformen aufweisen[83].

79 s. dazu Nieswandt 1995, 120–127: „Somit verdeutlicht der Jagdfries des Nereiden-Monumentes den hohen Rang des Grabinhabers und weniger ein einmaliges Ereignis." (S. 127); Fornasier 2001, 172–182; Seyer 2007a, 51–57.

80 Fleischer 1983, 11–15, bes. 33–35.

81 Zu unterschiedlichen Entwurfschemata an einem Bauwerk vgl. Himmelmann 1988, 218: Es zeigt sich, „dass die Entwurfsvorgänge nicht überall gleich waren, sondern den verschiedenen Gattungen und Themen entsprechend auch unterschiedlich verliefen".

82 Vgl. dazu die Beobachtungen von Praschniker 1933a, 36, der vor allem an der Nordwand Beweise für das Fehlen eines Entwurfes erkennt: Er spricht von „…Stegreifkompositionen vor allem an den Sparfriesen"; ebenda, 37.

83 Dazu vgl. Brommer 1967; Hofkes-Brukker 1975; Barringer 2009.

Die Motive sind keineswegs monoton gestaltet, vielmehr variieren sie in vielfältiger Weise. Das Verhältnis der unterliegenden Kentauren (I 551, I 550, I 564, I 562, Taf. 141, 2; 142, 2; 149, 2; 150, 1) und Lapithen (I 553, I 558; I 552, I 554, I 561, I 563, Taf. 140, 1; 139, 1; 142, 1; 145, 2; 148, 1. 2) ist 4 : 6, d. h. die Kentauren sind zahlenmäßig insgesamt überlegen; elf Kampfszenen zeigen einen noch unentschiedenen Ausgang (I 556, I 579/I 558, I 555, I 565/I 552, I 549, I 548, I 547, I 557, I 561, I 563). Die Bewaffnung der Kentauren entspricht der auf anderen Denkmälern oder antiken Darstellungen üblichen: Ast und Fell sind jeweils vier Mal, der Stein vier bzw. sechs Mal dargestellt[84]. Auch die Waffen der Lapithen wechseln von Rundschild, Schwert, Speer, Stein bis Pfeil und Bogen. Die Lapithen sind mit Chiton und/oder Chlamys bekleidet oder sind überhaupt nackt. Mehrheitlich tragen sie einen Pilos, ein Kämpfer trägt einen korinthischen Helm und nur wenige sind am Kopf ungeschützt.

Mehrere prominente Denkmäler aus dem griechischen Raum zeigen Kentaurenkämpfe in meist zwei bis drei Figurenkompositionen auf Metopen, etwa am Parthenon oder am Fries des Hephaisteion in Athen[85]. Es ist ziemlich wahrscheinlich, dass die Figurenkomposition von Kämpferpaaren auf Metopen-Platten bezüglich der Anzahl der Figuren auf den einzelnen Reliefplatten der Nordseite und besonders auch der Ostseite nachwirkte, wie schon B. S. Ridgway vermutete[86]. Die Friesplatten sind breiter als Metopen und die Figuren daher auch weiter gestellt, jedoch hat sich die paar- bzw. gruppenweise Anordnung der Figuren auf den Platten sicherlich angeboten, da eine fortlaufende Darstellung wie an der äußeren Südseite wiederum mehr plattenübergreifende und durchschnittene Figuren zur Folge gehabt hätte. Die Kentauromachie der Nord- und Ostseite steht somit in deutlichem Gegensatz zu der Kentauromachie der äußeren Südseite, die auf insgesamt zwei erhaltenen Platten über eine Länge von ursprünglich mehr als 7 m einen fortlaufenden Figurenfries zeigt, der wiederum durch fugenübergreifende Baumstämme „unterbrochen“ wird und diese Fuge den Mantel von nur einer Figur durchschneidet. Die Platte I 556 (Taf. 139, 1) bietet dem Kentauren für seinen Angriff viel Freiraum, der auf Vasenbildern oder Metopen nicht vorhanden ist, da das Bildfeld stark begrenzt ist.

Eine annähernd weite Figurenstellung ist auf einem Relieffragment im Lateran mit der Darstellung eines Kentaurenkampfes zu sehen[87]. Das Relief zeigt links einen fragmentierten Lapithen im Ausfallschritt nach rechts, ähnlich der linken Figur der Platte I 565. Möglich, dass eine Angriffswaffe durch Malerei ergänzt war, da im Relief nichts erkennbar ist; der angewinkelt vorgestreckte linke Arm könnte einen Bogen gehalten haben. Der Zeige- und der Mittelfinger sind vorgestreckt, die anderen Finger eingerollt. Der rechte Arm war offenbar nach hinten gestreckt, ist aber großteils abgebrochen. Der Lapithe ist nackt; eine Chlamys ist an der rechten Schulter befestigt und über den linken Arm geschlungen. In einem Abstand, der etwa dem der Figuren auf der Platte I 549 entspricht, attackiert der von rechts kommende Kentaur mit angehobenen Vorderbeinen den Gegner; mit den Armen holt er über dem Kopf zum Wurf mit einem Stein aus. Der Kentaur lässt sich typologisch mit jenem der Platte I 549 (Taf. 143, 1) vergleichen. E. Langlotz vermutet in dem Relief den Nachklang der Kentaurenkämpfe, die auf den reliefierten Sohlenrändern der Statue der Athena Parthenos dargestellt waren[88].

In Gruppen zu zwei und drei Figuren kämpfen die Kentauren und Lapithen im oberen Bildstreifen auf einem rotfigurigen Krater des Nekyia-Malers im Kunsthistorischen Museum in Wien (Taf. 182, 2. 3)[89]. Die Szene findet im Palast des Peirithoos statt. Die linke Gruppe mit einem zu Boden gegangenen Lapithen, der dem attackierenden Kentauren einen Speer in den Bauch rammt, ist mit jener der Platten I 533 und I 557 (Taf. 120, 1; 146, 1) vergleichbar; der mit gestrecktem Oberkörper und einknickenden Vorderbeinen stürzende Kentaur der Mittelgruppe erinnert an jenen der Platte I 555 (Taf.

84 Schlecht erhalten und daher unsicher ist ein Stein als Waffe auf den Platten I 552 und I 553.

85 Südmetopen: Brommer 1967, 71–129; Berger 1986, 77–98; Hephaisteion: Felten 1984, 46–66; Delivorrias 1997, 83–87; Reber 1998, 35–37; Barringer 2008, 109–143; Barringer 2009, 105–120.

86 Ridgway 1966, 198. Noch zurückhaltend in der Interpretation äußerte sich Eichler 1950, 35; vgl. Bruns-Özgan 1987, 196. Felten 1984, 53 f. sprach sich im Zusammenhang des in Form einer „Metopenabfolge“ dargestellten Theseuszyklus auf einem fortlaufenden Friesband für eine „Unvereinbarkeit von Thematik und Architekturform“ aus, die er auch in Trysa zu erkennen vermeinte.

87 Benndorf – Schöne 1867, 285 Nr. 410.

88 Langlotz 1947, 44 mit Anm. 8 Taf. 12; der Autor betont die moderne Überarbeitung des 33 cm hohen Reliefs, vermutet aber ein phidiasisches Vorbild. Den Nachklang einer phidiasischen Kentauromachie vermutete G. Becatti in den Kentaurenkämpfen auf einer Marmorvase in Madrid: Becatti 1951, 123 f. Taf. 69 Abb. 207–210; Schröder 2004, 30–34 Nr. 95 mit Abb. (Madrid, Museu Nacional del Prado, Inv. 303-E; um 50 v. Chr.): Zwei der drei Kämpferpaare sind in lockerer und relativ weiter Kampfposition zu sehen. Die Kentaurenkämpfe auf den Süd-Metopen des Parthenon oder auf dem West-Fries des Hephaisteions eignen sich weniger zu einem typologischen Vergleich, da die Figuren durchwegs in enger Kampfstellung, d. h. in engem Körperkontakt dargestellt sind: s. Brommer 1967; Bockelberg 1979.

89 Bernhard-Walcher 1991, 128 f. Kat. 71 (attisch rf. Kelchkrater: Wien, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung, Inv. IV 1026; um 450 v. Chr.).

140, 2). Die Kämpferpaare agieren auf und vor dem als Wellenband gemalten Boden raumgreifend; die Komposition der Figuren ist aufgelockert, obwohl ein Nahkampf dargestellt ist.
Auf dem Fries der Nordseite kämpfen 26 Figuren, davon zehn Kentauren, auf den Platten der Ostseite 22 Figuren, von denen wiederum die acht Kentauren in der Minderzahl sind. Die Länge der Platten variiert auf der Ostseite, daher entsteht hier nicht der Eindruck einer zwei- oder dreifigurigen Metope, da die Platten meist länger sind, als auf der Nordseite. Oft sind zwei Figuren, also ein Kämpferpaar mit einem Lapithen und einem Kentauren, auf einer Platte positioniert, in manchen Fällen auch zwei Lapithen und ein Kentaur; mitunter – je nach Breite der Platte – sind die Kämpfenden auf getrennten Platten gearbeitet (I 579/I 558, Taf. 139, 2. 3).
Figurenüberschneidungen sind an diesen Friesen mehrfach zu finden, vermitteln räumliche Tiefe und lassen eine zweite Reliefebene entstehen (I 553, I 552, I 551, I 554, I 561, I 564, I 562, Taf. 140, 1; 142, 2; 141, 2; 145, 2; 148, 1; 149, 1; 150, 1). Der Kentaur auf I 562 drängt zusätzlich in leichter Perspektive schräg aus dem Reliefgrund. Die Gesamtkomposition der Kentaurenfriese vermittelt eine aufgelockerte Anordnung der Figuren, wechselt gleichzeitig zwischen Platten mit dichterer und weitläufigerer Figurenpositionierung. Insgesamt ist die Komposition ausgewogener als bei dem darüber liegenden Jagdfries, jedoch ebenso abwechslungsreich, da die Motive kaum wiederholt werden.

Theseus- und Perseustaten (Taf. 202, 3)
Die Abenteuer der beiden Helden wurden überwiegend jeweils auf einer Platte konzipiert, abhängig von der Anzahl der Figuren. Das Skiron-Abenteuer nahm insgesamt vier neben- bzw. untereinander gelegene Platten in Anspruch. Diese metopen-ähnlichen Kompositionen entstehen vor allem wegen der einzelnen Platten, die trennend wirken, was noch durch die an die Ränder gesetzten Baumstämme verstärkt wird. Die Darstellung einzelner Episoden kommt der Anordnung auf einzelnen Platten entgegen.

IV.4.4. STILISTISCHE MERKMALE AN DEN FIGURENFRIESEN

Die Untersuchung der stilistischen Merkmale an den Friesen des Heroons von Trysa hat zum Ziel, nicht nur die Eigenheiten und Besonderheiten der Ausarbeitung der Figurenfriese herauszuheben, sondern auch zu versuchen, anhand formaler Kriterien Vorbilder festzumachen, an denen sich die Bildhauer orientiert haben, und somit eine zeitliche Entstehung des Friesschmucks einzugrenzen und Traditionen bei den Arbeiten von Bildhauern zu erfassen und zu begreifen[90]. Dabei werden vor allem gut dokumentierte griechische Denkmäler aus der zweiten Hälfte des 5. Jhs. und den ersten Jahrzehnten des 4. Jhs. v. Chr. zum Vergleich herangezogen, an denen eine stilistische Entwicklung des Reichen Stils nachvollziehbar ist[91]. Außerdem sollen Charakteristika der bildhauerischen Ausführung der Figurenfriese dokumentiert werden, die sich besonders an den Friesen des Heroons zeigen und anhand derer eine Eigenständigkeit der Bildhauerarbeit abzulesen ist. Weiters soll diese stilistische Analyse dazu beitragen, Bildhauer bzw. Bildhauerwerkstätten zu unterscheiden, die mit der Ausarbeitung der Friese beauftragt waren. Schließlich wird die Frage nach dem entwerfenden Bildhauer und der Einheitlichkeit des Entwurfs zu erörtern sein.
Allgemein muss festgehalten werden, dass die Höhe der Platten von Fries zu Fries stark differiert und sich dabei grundsätzlich die Frage erhebt, ob der Entwurf der oder des Bildhauer/s für die Figurenfriese vor der Errichtung der Temenosmauer, d. h. vor der Kenntnis der Plattengröße und -höhe erfolgte und dann belassen, oder den neuen

90 Generell birgt dieser methodische Ansatz schon Probleme, zumal stilistische Eigenheiten, die in einem bestimmten Zeitraum auf Denkmälern als homogenes Phänomen zu beobachten sind, auch oft über einen längeren Zeitraum und heterogen nachwirken.

91 z. B. Niketempel, Athen; Apollontempel, Bassai-Phigalia; Asklepiostempel, Epidauros; Nereidenmonument, Xanthos. Zum „Reichen Stil“ vgl. Childs 1976; Hofkes-Brukker 1975, 120–141; Yalouris 1992, bes. 75–81; Kreikenbom 2004; Geominy 2004.

Gegebenheiten angepasst wurde, wovon prinzipiell auszugehen wäre, wie oben (Kap. IV.4.3. *Beobachtungen zur Komposition der Figurenfriese*) bereits dargelegt wurde. Die deutlichen Differenzen in den Ausarbeitungen und in der Positionierung der Figuren auf dem gesamten Friesschmuck lassen doch darauf schließen, dass zwar ein einheitlicher Entwurf vorhanden war, jedoch Bildhauer verschiedener Werkstätten an der Ausführung der Relieffiguren beteiligt waren (s. u. „Gemeinsame stilistische Phänomene"). Gründe für die Annahme eines einheitlichen Entwurfs sind auf der äußeren Südseite in der durchwegs dezentralen Komposition der vier Friesreihen zu sehen. Es hätte sich durchaus angeboten, die Kaineus-Gruppe oder den Frauenraub der Kentauromachie zentral zu positionieren, ebenso den Leitersturz des Kapaneus im Fries der Sieben gegen Theben oder eine prägnante Kämpferszene der Landungsschlacht. Dagegen ist keine Figurengruppe oder Szene dieser Friesreihen für den Betrachter in den Mittelpunkt gerückt, gleichwohl das natürlich auch nicht zwangsläufig erforderlich ist. Die Dezentralisierung der Komposition ist auch auf den Friesen der Innenwände zu beobachten und tritt besonders deutlich beim Freiermord und der Kalydonischen Eberjagd hervor, aber auch beim Raub der Leukippiden, wo das entscheidende und zentrale Ereignis in den linken Teil des Frieses gerückt ist. Alle diese Beobachtungen führen zu dem Schluss, dass es einen einheitlichen Entwurf für alle Friesseiten gegeben haben könnte.
Hingegen unterliegt die Ausarbeitung der Figuren besonders charakteristischen Stilmerkmalen, die an allen Friesen zu beobachten sind. Dazu gehören etwa die stark ausschwingenden Falten der Chitonröcke bei den männlichen Figuren, das Verhältnis von Gewand und Körper, das sich bei den männlichen Figuren anders zeigt als bei den weiblichen Gewandfiguren, und außerdem die durchaus ähnlichen Gestaltungen der Köpfe der Figuren. Unterschiede sind hingegen beim Körperbau der Figuren wahrzunehmen: Die langgezogenen Körper der Figuren auf den Außenwänden der Südseite sind weitgehend einheitlich und differieren zu den beispielsweise gedrungenen Körpern der Figuren vom Fries mit dem Freiermord oder vom Schlachtfries der Westseite. Wiederum anders sind die oft nicht ausgewogenen Proportionen der Figuren auf der Nordseite, besonders beim Jagd- und Kentaurenfries. Ein weitgehend einheitliches Bild vermitteln die Figuren der Amazonomachie auf der Westseite. Für die stilistische Untersuchung der Figurenfriese werden folgende Kriterien herangezogen: die Körperproportionen, das Verhältnis der Figur zum Grund, das Verhältnis des Gewandes zum Körper, die Ausarbeitung des Gewandes.

IV.4.4.1. RELIEFHÖHE

Die Reliefhöhe der Friese beträgt durchschnittlich 3–4 cm. An vielen Stellen ist das Relief auch flacher (1–2 cm). Die größte Relieftiefe misst man mit ca. 10–12 cm auf der Platte I 463 (Taf. 96, 1), und zwar beim Durchgangsbogen des Tores. Die Höhe des Reliefs variiert auch auf einer Platte, jedoch gibt es kaum plastisch herausgearbeitete Figuren; die Bildhauer halten auch an einem weitgehend einheitlich tiefen Reliefgrund fest. Es sind zum Reliefgrund hin keine rundplastischen Ausarbeitungen vorhanden, nur Gliedmaßen sind bei einigen Figuren auffallend plastisch gearbeitet (I 462, Fig. 12; Taf. 90, 1; I 463, Fig. 4; Taf. 96, 2; I 467, Fig. 5; Taf. 101, 1). An der äußeren Südseite hat die Verwitterung auch die erhaltene Reliefhöhe durchwegs stark beeinträchtigt und ebenso zu deren Reduzierung beigetragen. An der äußeren Südseite, der Nord- und Ostseite haben vor allem die Köpfe unter der Abwitterung gelitten.

IV.4.4.2. STILISTISCHE GEMEINSAMKEITEN AN DEN FIGURENFRIESEN

Abgesehen von den Friesreihen an der südlichen Außenseite des Heroons, die sehr charakteristische und einheitliche stilistische Merkmale wie etwa die länglichen und schlanken Körper aufweisen (s. unten), lassen sich generelle grundlegende Stilelemente bei allen Friesen erkennen, die Elementen des Reichen Stils verpflichtet sind bzw. deren Vorkommen an den Friesen die Kenntnis der Tradition von Gewandfiguren aus der Zeit des Reichen Stils voraussetzen: beispielsweise die aufschwingenden Falten der Chitonröcke und die körperbetonende Gestaltung des Gewandes, die in mehr oder weniger ausgeprägter Form bei allen Figuren zu finden sind. Diese Falten flattern in S-Form, bilden entlang des Saums oft wellenförmige Konturen oder schwingen in „keyhole-ended folds" aus[92]. In vielen Fällen zeichnen sich die Körperformen deutlich unter dem Stoff ab, der sich eng an den Körper schmiegt und auffallend mit den unnatürlichen Faltenschwüngen kontrastiert, die den Eindruck vermitteln, die Bewegung der Figur zu unterstützen und auch den Reliefgrund zu füllen. Die Fältelung des Gewandes bleibt am Oberkörper meist flach und unregelmäßig. Generell konstatiert man ein Bestreben der Bildhauer, die natürliche Stofflichkeit des Gewandes zu bewahren, das die Bewegungen der Figuren aufnimmt und berücksichtigt. In vielen Fällen kommt es aber zu einer Überzeichnung der Stofffalten, die viel mehr Bewegung bei einzelnen Figuren voraussetzen, als diese ausführen können. Dies zeigt sich etwa bei dem speerführenden Jagdteilnehmer I 487, Fig. 2 oder bei Penelope I 481, Fig. 2. Diese übertrieben aufgebauschten Chlamydes werden als flächenfüllende Elemente eingesetzt und sind auch bei einigen Kriegern der Westseite zu beobachten (I 457, Fig. 1; Taf. 83, 1; I 462, Fig. 8; Taf. 90, 1; I 469, Fig. 1; Taf. 103, 3; I 470, Fig. 1 und 2; Taf. 103, 2; I 475, Fig. 2; Taf. 108, 1; I 476, Fig. 3; Taf. 111, 1; I 477, Fig. 1; Taf. 112, 1) und auf dem Jagdfries- und Kentaurenfries der Nordseite (I 555, Fig. 2; Taf. 140, 2; I 567, Fig. 5; Taf. 138, 1), auf dem Fries mit dem Leukippidenraub (I 533, Fig. 1; Taf. 120, 1; I 543, Fig. 3; Taf. 130, 1) und bei den Teilnehmern an der Kalydonischen Eberjagd (I 486a, Fig. 4; Taf. 60, 1; I 487, Fig. 2 und 6; Taf. 61, 3; 62, 2; I 488, Fig. 3; Taf. 63, 2; I 490, Fig. 4; Taf. 66, 2). Auf dem äußeren Südfries sind diese überzeichnet und unnatürlich aufgebauschten Mäntel ebenfalls zu finden (I 516, Fig. 6; Taf. 27, 1; I 517, Fig. 7; Taf. 32, 1; I 518, Fig. 10; Taf. 34, 2; I 519, Fig. 8; Taf. 37, 2). Die Bildhauer dieser Friese greifen mit diesen flatternden Gewandstoffen auf Traditionen zurück, die beispielsweise vom Bassai-Fries (Taf. 177, 1–7)[93], von den Friesen des Niketempels (Taf. 180, 1–3)[94] oder auch von der Dexileos-Stele[95] bekannt sind, da sie dort gleichermaßen den reichen Gewandstil der Reliefs prägen und dominieren und als besonderes Charakteristikum die Faltenwürfe getrennt von den Körperbewegungen einsetzen. Auf dieses Phänomen weist auch F. Felten hin, indem er betont, dass es kaum stilistisch überzeugende Ähnlichkeiten zu anderen zeitnahen Relieffiguren gibt: „…– all dies findet im Repertoire der attischen Werke ebensowenig überzeugende Parallelen wie die charakteristische Gewandwiedergabe, die so stark lineardekorativ und oft nicht durch die Bewegung des Körpers bedingt eingesetzt wird"[96]. Auch bei dem Angreifer auf dem Reiterrelief Albani schwingen die Falten des Chitonrockes aus und die der Chlamys hoch und unterstreichen so die Dynamik der Bewegung[97]. Eine enge Verbindung der Figurengruppe mit dem Reliefgrund ergibt sich beispielsweise aus der unterschiedlichen Reliefhöhe der Chlamysfalten, die unter der rechten Achsel ganz flach, über der linken Schulter stark erhaben und vertieft gearbeitet sind. Die Faltengebung ist nicht bewegungskonform, sondern hat eine eigene Dynamik entwickelt, die die Bewegtheit der gesamten Figur noch unterstreicht[98]. Diese aufschwingenden Bogenfalten charakterisieren Denkmäler des fortgeschrittenen 5. Jhs. v. Chr., wie etwa den Fries des Niketempels auf der Akropolis oder die Friese des Apollontempels in Bassai, und sind in dieser Form auch noch um und nach der Jahrhundertwende zu beobachten[99]. Auf dem Nereidenmonument

92 Childs 1976, 286–291.

93 Kenner 1970, bes. 9–21; Hofkes-Brukker 1975, 128–132; Childs 1973, 105–116; Childs 1976, 293–296; Madigan, 97 f.; Felten 1993, 47–56; bes. 47 f. Ridgway 1981, 225 f.: „In east Greek renderings this curving section of fluttering drapery is added to the rear of the skirt in a more plausible arrangement, but it is made so mechanical and symbolic that it is difficult to see it as an imitation of those motion lines which were so effective in true fifth century sculpture".

94 Harrison 1997, 115–119 Abb. 9–19; Palagia 2005, 184–192.

95 Stupperich 1977, 20 mit Anm. 3 (Grabstele des Dexileos vom Kerameikos: Athen, Kerameikos-Museum, Inv. P 1130; um 394 v. Chr.); Geominy 2004, 260 f. Abb. 194. Vgl. auch Felten 1993, 47–56.

96 Felten 1993, 48.

97 Bol 1989b, 246–251 Kat. 80 Taf. 140–146 (Inv. 985; 2. Hälfte 5. Jh. v. Chr.). Die Nähe des Reliefs zu den Friesen des Parthenon wird in der Forschung betont.

98 Vgl. auch Diepolder 1931, 16 f. Taf. 9.

99 Zum Stil des Bassai-Frieses vgl. die zusammenfassende Darlegung bei Madigan 1992, 95–98.

von Xanthos wirken diese aufgebauschten Gewandfalten noch wesentlich stärker manieriert und unnatürlich, was auch durch die lineare Zeichnung der breit angelegten Faltenbögen verstärkt wird (Taf. 174, 5. 6; 175, 1–4; 176, 1. 2)[100]. Zusätzlich kontrastieren die meist zart angegebenen Gewandfalten am Körper zu den groben Gewandfalten der abstehenden und aufgebauschten Stoffteile[101]. Im Gegensatz zu den dominant linearen Faltenverläufen auf den Friesen des Nereidenmonuments, die den Bewegungen der Figuren oft entgegenzuwirken scheinen und den Eindruck erwecken, der Bildhauer habe die Faltenschwünge aufgesetzt, sind die Gewandfalten auf den Friesen des Heroons von Trysa zwar gleichermaßen übersteigert gearbeitet, wirken jedoch durch S-förmige Verläufe und Schwünge weitaus gelöster und bewegter. In gleicher Weise schwingen die Chitonröcke der Figuren an vielen lykischen Grabreliefs aus, die meist jünger als die Friese des Heroons zu datieren sind, wie etwa bei einem Knaben auf dem Felsrelief in Delicedere (Taf. 171, 3)[102] oder bei dem in Hosentracht gezeigten Mann eines Felsgrabes P II/105 in der Nekropole II in Limyra (Taf. 170, 7)[103], oder auch bei den Röcken und Umhängen der Figuren auf dem Architravfries eines Grabes in Limyra Ch V/18 (Taf. 169, 5–7; 170, 1–3)[104]. Die Figuren des Asklepiostempels von Epidauros zeichnen stilistische Elemente, die den „Reichen Stil" charakterisieren, der Wechsel zwischen körperbetonenden Gewandpartien und üppiger Stofffalten, die dicht gebauscht und S-förmig geschwungen den Figuren eine bewegungsreiche Dynamik verleihen[105].

Außerdem ist das Verhältnis von Gewand und Körper unter allen Friesen des Heroons einigermaßen vergleichbar, denn der Stoff der Chitone umschmiegt den Körper mit ausschwingenden Gewandfalten und lässt die Körperformen weitgehend durchscheinen. Die Stoffe sind also, abgesehen von den weiblichen Figuren mit den standbeinverhüllenden langen Gewändern (I 481, Fig. 1–6; Taf. 49, 1; 125–128), körperverhüllend, aber nicht körperformverdeckend gearbeitet, und verleihen dadurch den Kleidern einen natürlichen Charakter, der die Bewegung der Figuren aufnimmt.

Die Körperformen der Figuren auf den Friesen der Innenseite können – im Gegensatz zu den eher schlanken, hochgewachsen dargestellten Figuren der äußeren Südseite – allgemein als kräftig und meist eher gedrungen beschrieben werden. Besonders zeigt sich diese Gedrungenheit bei Odysseus und Telemachos; ersterer wirkt sogar etwas ungeschickt in der Proportionierung, da der bogenspannende, gebeugte rechte Arm ungelenk und steif ausgeführt ist.

IV.4.4.3. DAS VERHÄLTNIS VON FIGUR ZUM RELIEFGRUND

Die Figuren aller Friese agieren parallel zum Reliefgrund; es sind wenige Anzeichen von Plastizität vorhanden. Selbst tief aus dem Reliefgrund herausgeschnittene Körperteile, wie etwa die Köpfe der frontal oder im Dreiviertelprofil gezeigten Figuren (I 462, Fig. 1. 3. 5. 6. 10. 11; Taf. 90, 1) bleiben mit dem Reliefgrund verbunden.

Nur auf der Platte mit den Thronenden I 462 hat der Bildhauer versucht, die Sitzfiguren schräg in den Reliefgrund „hineinzuschieben", d. h. die grundparallele, eher flache Reliefierung aufzubrechen und eine Perspektive zu schaffen. Ein zweites Mal begegnet dieser Versuch auf der unteren Friesreihe der Stadtbelagerung, auf I 467 (Taf. 101, 1), wo die Figuren gleichsam durch das Stadttor in das Relief eindringen. Ein drittes Mal ist ein Aufbrechen in die dritte Dimension versucht, und zwar auf I 481 mit dem Knaben Fig. 8 (Taf. 52, 2), der durch die Tür eilt und im Relief zu verschwinden scheint. Allgemein lässt sich ein mehr appliziertes Verhältnis der Figuren zum Reliefgrund feststellen. Mehrere Figuren oder Figurengruppen sind aber überschnitten und scheinen dem Reliefgrund zu entwachsen, was vor allem auf die Dichte der Körper und die unterschiedliche Höhe des Reliefs an einer Figur zurückzuführen ist (z. B. I 447, I 450, I 451, I 453, I 454, I 457, I 458, I 459/I 460, I 462, I 465, I 467; Taf. 68, 1; 72, 1; 73, 1;

100 Schuchhardt 1927; Childs – Demargne 1989, 315–376.

101 Deutlich zum Beispiel auf den Platten des Großen Sockelfrieses: BM 851; BM 859; BM 855; BM 860C; BM 850L; BM 864 (Childs – Demargne 1989, Taf. 18, 1; 20, 1; 22, 1; 24, 1; 25, 1; 27, 1) und des Kleinen Sockelfrieses: BM 866; BM 874 (Childs –Demargne 1989, Taf. 61, 1; 64, 1). Zum Stil der Friese am Nereidenmonument vgl. Schuchhardt 1927, 94–161; Childs 1973, 105–116; Bruns-Özgan 1987, 35–52; Childs – Demargne 1989, 315–376.

102 Bruns-Özgan 1987, 124–128. 261 f. Kat. F 3 Taf. 23, 1. 2 (um 370 v. Chr.); Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 230 f. 386 Kat. 28 Taf. 50.

103 Bruns-Özgan 1987, 105–109. 125–128. 264 Kat. F 8 Taf. 17, 1 (ausgehendes 5. Jh. v. Chr.); Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 230 f. 380 Kat. 5 Taf. 23, 2.

104 Schweyer 1990, 384–386 Abb. 4 b; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 229 f. 387 Kat. 30 Taf. 54–56.

105 Zu den stilistischen Unterschieden der Figuren vgl. Yalouris 1992, 67–81.

77, 1; 78, 1; 85, 1; 86, 1; 90, 1; 98, 1; 101, 1; I 471, Fig. 1; Taf. 104, 1; I 478, Taf. 113, 1). Diese Kriterien treffen nicht auf die Platten mit wenigen Figuren zu, und das Verwachsen mit dem Reliefgrund ist nur bei jenen mit engem Körperkontakt zu beobachten (I 553, I 551, Taf. 140, 1; 141, 2). Wie unterschiedlich das Verhältnis der Figur zum Reliefgrund sein kann, ist sehr drastisch an den Friesen des Leukippidenraubs der Nordseite zu sehen: Einerseits wirken die in weitem Abstand nebeneinander angeordneten Figuren appliziert (I 530, I 538–I 541, I 542, Taf. 117, 1; 125, 1; 126, 1; 127, 1; 128, 1; 129, 1), andererseits sind die stark überschnittenen Figuren eng mit dem Reliefgrund verbunden (I 531, I 534, I 543, I 544, Taf. 118, 1; 121, 1; 129, 2; 130, 1).
Bei den drei Einzelplatten der inneren Südseite links des Tores dominiert gleichfalls der applizierte Charakter der Figuren, ebenso bei den Figuren des Bankettfrieses, denn nicht einmal bei den Tanzenden lassen sich verbindende Bewegungen oder andere Elemente zwischen Figur und Reliefgrund erkennen. Ähnliches gilt für den Großteil der Figuren des Jagdfrieses und der Kentauromachie der Nord- und Ostseite.
An den Friesen der äußeren Südseite sind es die Figurenüberschneidungen und -staffelungen, die einem applizierten Charakter dann eher entgegenwirken (I 518, I 524, I 527–I 529, Taf. 33, 1. 2; 44, 3; 45, 3. 4; 47, 1; 48, 1. 2).
Der Bildhauer des Freiermordes arbeitet mit Körperverkürzungen, die besonders bei den Freiern auf und neben den Klinen auftreten. Die verkürzten Gliedmaßen verlaufen sich im Reliefgrund oder unter den Mänteln. Ähnliches gilt für die verkürzten, untergeschlagenen Beine der Lagernden des Gelagefrieses. Auf den Platten des Schlachtfrieses der Westseite sind Körperverkürzungen ein unentbehrliches stilistisches Mittel, um eine Vielfalt der Motive zu erreichen und eine räumlichen Wirkung darzustellen. Die zahlreichen Figurenüberschneidungen bei den Kämpfergruppen zählen ebenso zu Elementen der räumlichen Wirkung. Auf den Friesen der äußeren Südseite kommen Verkürzungen von Körperteilen sparsamer zum Einsatz und werden nur bei nicht reliefgrundparallel Knienden wie etwa Kaineus (I 519, Fig. 2; Taf. 35, 2) oder anderen Kriegern (I 518, Fig. 1 und 6; Taf. 43, 1; I 521, Fig. 3; Taf. 33, 1. 3) angewandt.

IV.4.4.4. RÄUMLICHKEIT UND TIEFENWIRKUNG

Um eine Untersuchung zur Räumlichkeit und Tiefenwirkung in den Friesdarstellungen vornehmen zu können, gilt es, grundsätzlich zwischen Räumlichkeit, die durch Architektur geschaffen wird, und räumlicher Wirkung durch Staffelung oder Überschneidung von Figuren zu differenzieren. An vier Friesreihen des Heroons ist Architektur dargestellt: Auf der äußeren Südwand verweisen ein Mauerzug und eine Leiter auf die Stadtmauer von Theben, auf der inneren Südwand sind die Räume des Palastes auf Ithaka durch Säulen und eine Türe angegeben, auf der Westwand die Mauern der befestigten Stadt und Ausfalltore; zusätzlich verweist ein Giebeldach auf ein weiteres Gebäude innerhalb der Stadtmauer und damit auf eine doch beachtliche Größe des ummauerten Areals, und auf der Nordseite zeigt ein Giebeldach den Palast des Leukippos an. Auf nahezu allen anderen Friesen wird zumindest mittels Figurenüberschneidung – sei es durch den Baumstamm an den Fugen oder durch Figurenüberschneidungen und Schrägstellungen – versucht, die Parallele von Reliefgrund und Figur aufzubrechen. Gliederung von Raum oder andere Angaben von Räumlichkeit als die oben genannten sind nicht vorhanden.

IV.4.4.4.1. RÄUMLICHE DARSTELLUNG VON ARCHITEKTUR

Die Untersuchungen zu Stadtdarstellungen in Lykien und der Versuch, Vorbilder namhaft zu machen, wurden erstmals systematisch von W. A. P. Childs unternommen; dabei zeigte sich die Schwierigkeit, gerade für die lykischen Denkmäler klare ikonographi-

sche Vorbilder zu finden[106]. Wie bereits B. Jacobs festgestellt hat, weisen ikonographische und typologische Studien eindeutig auf eine lokale lykische Bildtradition der Stadtdarstellungen, die in einem ganz bestimmten Kontext zu verstehen sind und kaum etwas mit den Städtebildern aus assyrischen Palästen zu tun haben oder mit den griechischen Denkmälern, vornehmlich in der Vasenmalerei, die Architektur meist chiffrenhaft ausschnittsweise verarbeiten und somit für die Diskussion keinen Beitrag liefern oder geeignete Parallelen bieten[107]. Die Darstellung von Siedlungen mit städtischem Charakter verweisen schon auf eine Tradition in der minoischen Malerei, etwa auf einem Miniaturfries im Westhaus von Akrotiri auf Thera, in denen W.-D. Niemeier einen Kontext zu den Epen Homers erkennt[108]. Die Darstellungen der Gebäude erinnern an die Stadtdarstellungen auf den Felsreliefs von Pinara (Taf. 172, 6).

Erst jüngst hat J. Borchhardt die lykischen Stadtdarstellungen einer neuen Untersuchung unterzogen und grundlegende Thesen dazu zusammengefasst, die hier nochmals als Basis für eine Kategorisierung angeführt werden[109]: In der Forschung haben sich drei Thesen manifestiert, die eine Erklärung für die zahlreichen Darstellungen von Stadtmauern und Siedlungen auf Denkmälern in Lykien ermöglichen. Die Vermutung, dass diese Stadtdarstellungen sich aus einem besonderen Bedürfnis der Lykier, die Verteidigung ihre Siedlungen und Mauern sowie die Bestürmung von Befestigungen zu visualisieren, entwickelt haben, hat in der Forschung noch keinen entsprechenden Platz gefunden. Traditionen und Vorbilder werden daher im Orient bzw. in Griechenland gesucht[110]. Die Visualisierung von ummauerten Siedlungen und Stadtmauern im Kontext einer militärischen Aktion (Angriff oder Verteidigung) dominiert auf den lykischen Denkmälern, je nachdem, wer welche Aktionen zur Darstellung bringen möchte, der Angreifer oder der Verteidiger. Nur wenige Bilder zeigen Siedlungen ohne einen solchen Kontext, wie beispielsweise die Reliefs des Grabes in Pinara (Taf. 172, 6) oder das Relief der Reiterbasis in Limyra (Taf. 171, 2).

Ein weiterer nicht unwesentlicher Aspekt für die Betrachtung der Stadtdarstellungen ist die Authentizität der Bilder: Handelt es sich um „realistische“ Wiedergaben einer Siedlung oder sind es „fiktive“ architektonische Strukturen, die zur Darstellung gekommen sind. Letztere scheinen angesichts der nicht nachweisbaren bzw. mangelnden archäologischen Evidenz wahrscheinlich[111].

Auf der äußeren Südseite ist der Ausschnitt der Stadtmauer von Theben (I 523, Taf. 43, 3) flach im Relief dargestellt; eine Gliederung ist nur durch eine zarte senkrechte erhabene Linie erkennbar. Allerdings vermittelt das in perspektivischer Verkürzung zurückspringende Stück an der rechten Kante nicht nur einen Turm, sondern auch eine gewisse räumliche Tiefe. Die Figur des von der Leiter stürzenden Kapaneus schafft mit Leiter und Schild gleich vier Reliefebenen – eine Anzahl, die nur von den Tiefenstaffelungen auf den Platten der Stadtbelagerung übertroffen wird – und setzt diese Szene in einen „offenen Raum“. In perspektivischer Verkleinerung ist auch der auf einem Felsen Thronende auf der rechts anschließenden Platte I 524 (Taf. 44, 2) gezeigt, womit für den Betrachter deutlich wird, dass diese Figur nicht unmittelbar neben dem versinkenden Gespann sich befindet, sondern aus angemessener Entfernung die Szene beobachtet[112]. Die anderen Figurendarstellungen auf dem Fries und auch auf den anderen der äußeren Südseite bedürfen bei fortlaufender aneinandergereihter Abfolge der Figuren keiner perspektivischen Verkürzung. Der Bildhauer hat also nur an jenen Stellen, die inhaltlich mit Architektur verbunden sind, durch die Schaffung von Reliefebenen und Verkürzungen eine räumliche Wirkung erzielt.

Die Friese des Feiermords zeigen Raum durch Möbel an, etwa den Stuhl in den Gemächern der Penelope, hinter dem das Mädchen steht, oder die Klinen der Freier im Saal des Palastes. Eine Tiefenwirkung zeigt sich bei dem Durchgang mit dem geöffneten Türflügel, durch den ein Knabe entflieht, aber auch durch die Säulen, die diesmal fu-

106 Childs 1978, 48–84. Vgl. auch Wurster 1977, 117–151; Bruns-Özgan 1987, 202–204. 215–217; Marksteiner 1993a, 31–38; s. auch Childs 1991, 27–40.

107 Childs 1978, 31–36. 48–84; Jacobs 1987, 61–64. Vgl. auch Carl 2006, 60; Nieswandt 2011, 108–112; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 217.

108 Niemeier 2008, 72–74 Abb. 2. 3.

109 Borchhardt – Bleibtreu 2013, 151–157.

110 Borchhardt – Bleibtreu 2013, 158–160.

111 Eine realistische Darstellung von ummauerten Siedlungen darf nicht erwartet werden, dies zeigen zum Beispiel Bilder auf dem Kleinen Sockelfries des Nereidenmonuments in Xanthos, doch sollte das Fehlen von Architektur bzw. von Gebäuden nicht zu dem Schluss führen, dass keine lykischen Siedlungen gemeint sind. Zu heterogen sind die Bilder mit Stadtdarstellung, um entsprechende Interpretationen vorlegen zu können. Vgl. Wurster 1977; Childs 1978; Marksteiner 1993a; Marksteiner 1993b; Borchhardt – Bleibtreu 2013.

112 Childs 1978, 18–21. 71–78 Taf. 5, 1, Abb. 9; Borchhardt 1980a, 264 f. Abb. 3; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 217 f.

genübergreifend den Saal charakterisieren, und die zum Teil verkürzt wiedergegebenen Tische, die einige der Freier schützend vor den Körper halten.

Dominant erscheint die Architektur der Stadtummauerung auf der Stadtverteidigungsszene im Westfries mit den Türmen und Mauerzügen, die auch eine räumliche Trennung von Angreifern und Verteidigern darstellen. Eine perspektivische Wirkung erzielt der Bildhauer auch durch die entrückt Thronenden (I 462, Fig. 5 und 10; Taf. 90, 1; 92, 1. 2), die sich offenbar in einer anderen Ebene befinden als die Krieger, die zur Verteidigung aufbrechen. Eine weitere perspektivische Komponente wird durch das Gebäude mit dem Giebeldach eingebracht, mit dem ein Einblick in die räumliche Ausdehnung der Stadtanlage gewährt wird, denn es ist nicht nur perspektivisch verkürzt, sondern auch in weite Ferne gerückt[113]. Eine Perspektive liegt auch bei dem Gebäude mit Giebeldach auf dem Nordfries (I 532, I 533, I 537, I 538, Taf. 119, 1; 120, 1; 124, 1; 125, 1) vor. Mit der perspektivischen Ansicht des Palastes des Leukippos wird das Ziel verfolgt, die Handlung in einen weitläufigen Raum zu stellen, der das Geschehen im Haus und außerhalb des Hauses darstellt. Weniger gelungen ist die damit einhergehende Verkleinerung der Figuren, die hinter dem Haus agieren, auf die man hätte verzichten müssen.

Vorbilder und bildhauerische Traditionen für diese raumgreifenden Darstellungen sind sicherlich auch in der großflächigen Malerei zu suchen, die nicht erhalten ist. Ohne die schon ausführlich in der Forschung erörterte Diskussion um die Vorbilder der lykischen Stadtdarstellungen nochmals aufnehmen zu wollen, sollte man bei den lykischen Beispielen die Intention der Auftraggeber mitberücksichtigen. Dabei spielt sicherlich die Tradition der Gesellschaftsstruktur eine Rolle, welche einen Stadtherrn auch als Herrn über eine ummauerte und gut befestigte Siedlung präsentiert, die es erfolgreich zu verteidigen gilt. Aus diesem Bedürfnis, das – vice versa – vermutlich auch in der assyrischen Bildkunst eine antreibende Kraft für Stadtdarstellungen war, allerdings mit einem anderen Ziel, nämlich der Repräsentation einer großflächig angelegten, erfolgreichen Eroberung und den damit einhergehenden Aktivitäten, entstehen diese Bilder, die eben auf die Errichtung, die Verteidigung und überhaupt die Herrschaft über eine Stadtanlage anspielen und diese visualisieren soll. Direkte bildliche Vorbilder dürften dabei nicht geltend zu machen sein[114]. T. Carl nimmt die Anregung von B. Jacobs auf, dass im Unterschied zu den Stadtdarstellungen auf lykischen Denkmälern die assyrischen Reliefs immer die Belagerer im Vordergrund zeigen, d. h. die Verteidiger einer Stadt sind in der Defensive[115]. Dies ist auch auf dem Nereidenmonument der Fall, denn allein die Gewichtung der Komposition und der Figuren innerhalb der Stadtmauer weisen auf die defensive Lage der Verteidiger hinter den Mauern, von denen meist auch nur die Köpfe zu sehen sind und verzweifelnd gestikulierende Bewohner (Taf. 175, 6)[116]. Ganz eindeutig stehen die erfolgreichen Angreifer hier im Vordergrund, zumal auch keine abwehrende Reaktion auf das Eindringen der Belagerer über die Leiter erfolgt. Die turmbewehrte Stadtmauer zieht sich auf einer Seite fast über die gesamte Länge des Frieses hin; die beiden äußeren Türme markieren offenbar Ecktürme, denn links befindet sich im Hintergrund ein weiterer Turm, der erhöht zu sehen ist. Irritierend ist dabei nur die Kampfrichtung der beiden Verteidiger, die ihre Geschoße auch auf die drei Angreifer schleudern. Rechts markieren die Zinnen einen Turm, der sich an der Seite befindet, die nach hinten führt, aber nicht weiter im Relief kenntlich gemacht ist. Man wird hier durch Malerei entsprechende perspektivische Hinweise gegeben haben[117]. Die beiden Eingänge in der unteren Reliefebene befinden sich entweder an der Seitenwand eines Turmes oder unmittelbar daneben in dem Mauerzug. Das linke Tor ist sozusagen verzerrt oder verkürzt, denn die tiefste Stelle befindet sich rechts; die Eindringlinge würden demnach schräg in den Gang marschieren, der durch die Mauer ins Innere der Stadt führt. Das rechte Tor zeigt eine geringere Verkürzung, doch wird auch

113 Zu den Stadtdarstellungen auf dem Nereidenmonument s. auch Nieswandt 2011, 67–112; Borchhardt – Bleibtreu 2013, 130–135, Taf. 122–126. 128. 129.
114 Vgl. dazu auch Carl 2006, 57–60.
115 Jacobs 1987, 62.
116 Childs 1978, 22–31; Bruns-Özgan 1987; Jacobs 1987, 61–64; Childs – Demargne 1989; Carl 2006, 58 f.
117 Borchhardt – Bleibtreu 2013, 135–137.

hier die nach rechts ausgerichtete Bewegung der Eindringlinge diese vermutlich durch einen schräg in die Mauer gebauten Gang geführt haben. Der architektonische Rahmen der Stadtbelagerung folgt einem gekonnten Entwurf, der die Ummauerung der Stadt sowie die Stärke der Mauerzüge für den Betrachter durch perspektivische Verkürzung einerseits und Tiefe des Reliefs andererseits zum Ausdruck bringt.

Das Gebäude mit Giebeldach (I 462, Taf. 90, 1) im Inneren der ummauerten Stadt auf der Westwand des Heroons zeigt nun eine Perspektive: die Sicht auf das Bauwerk von einem Blickwinkel schräg rechts; demnach wäre das Gebäude nicht streng frontal mit der Schmalseite zum Betrachter ausgerichtet, sondern vielmehr zu einer anderen Seite hin, vielleicht auf ein Gebäude, das sich in Verlängerung zu dem Turm links erstreckt (I 459/I 460, Taf. 60, 1; 88, 1), aber nicht zu sehen ist. Das Bauwerk mit Giebeldach wird man sich in angemessener Entfernung von der Stadtmauer vorzustellen haben. Da diese Stelle im Relief die einzige ist, die Platz für einen Einblick auf das „Innenleben" der abgebildeten Stadt erlaubt, war es dem Bildhauer möglich, durch die Größe des Gebäudes mit Giebeldach und Akroter der gesamten Darstellung noch mehr Bedeutung zu verleihen: Der thronende Herrscher verteidigt eine ansehnliche Burganlage[118]. T. Carl hat in ihrer Untersuchung zu „Bild und Betrachter" schon auf die hohe Entwicklung der Visualisierung von Räumlichkeit auf diesem Fries hingewiesen und außerdem die Eigenständigkeit der lykischen Denkmäler in diesem Genre hervorgehoben[119]. Dem ist durchaus zuzustimmen, da – wie schon oben ausgeführt – das Bedürfnis der Auftraggeber, sich selbst in ihrem Herrschaftsbereich zu präsentieren, eben diese Stadtdarstellungen möglich machen. Die Suche nach Vorbildern steht in diesem Fall nicht im Vordergrund und würde auch nicht dem Phänomen gerecht, die Darstellung von Architektur im weitesten Sinn gerade in Lykien in so konzentrierter Anzahl und Form zu finden.

Dieser Drang zur Darstellung von Architektur zeigt sich auch in dem Fries der Nordseite mit dem Raub der Leukippiden (I 532, I 533, I 537, I 538; Taf. 119, 1; 120, 1; 124, 1; 125, 1). Hier lässt sich sagen, dass die Thematik nicht unbedingt eine Wiedergabe eines Gebäudes erfordert. Dies ist, wie auch andere Denkmäler mit der Illustration dieses Themas beweisen, durchaus nicht üblich[120]. Diesmal ist das Gebäude über zwei Steinscharen gearbeitet und mit einem Giebeldach in Schrägansicht von links zu sehen, d. h. die linke Langseite mit dem Dachfirst ist sichtbar, ebenso die Vorderseite mit der Säulenstellung. Das Gebäude wirkt verzerrt, da eben zwischen den Säulen und aus einer Tür zwei Figuren eilen und im oberen Friesband Krieger hinter dem Dach zu sehen sind. Auch hier wird man mit einer Perspektive zu rechnen haben, die die Figuren in weiterer Entfernung meint, als hier vermittelt wird: Die Figuren befinden sich nicht auf dem Gebäude, sondern dahinter. Anders als auf der Westseite, aber ähnlich wie beim Freiermord fungiert die Architektur hier auch raumtrennend: Links von dem Bauwerk ist das „Draußen", also der Bereich, der nicht mehr zum Haus gehört, rechts das „Drinnen", also der Palast des Leukippos mit den Räumlichkeiten und Gärten für das Fest und den Vorbereitungen für das Mahl. Deutlich zeigen sich an diesem Fries die Grenzen der Erzählweise eines Mythos auf einem fortlaufenden Bildträger. Versucht man, sich die Darstellung aus der Vogelperspektive vorzustellen, so rücken die hinter dem Dach agierenden Krieger direkt an die Hauswand und die nach links Eilenden zu den beiden aus dem Haus Laufenden in der unteren Ebene. In jedem Fall bleibt dieser Fries in der Umsetzung des Themas und den unterschiedlichen Handlungsebenen singulär.

Die Reliefs des Grabes in Pinara (Taf. 172, 6) geben Einblick in das Innere einer ummauerten Stadt, zeigen aber wenige Verkürzungen bei Mauerzügen und kaum Perspektiven, wohingegen die räumliche Wirkung vor allem aufgrund der in die Höhe gestaffelten Bauwerke erzielt wird[121]. Typologisch stehen diese Reliefs in einer Reihe mit jenem auf der sog. Reiterbasis aus Limyra (Taf. 171, 2)[122].

118 Der Versuch, diese Mauern und das Gebäude im Inneren mit der Siedlung von Trysa zu verbinden, kann archäologisch nicht nachgewiesen werden. Ein Tempelgebäude, das sich innerhalb der Ummauerung befand, wird später datiert: Marksteiner 2002, 33–45. 111–119. 191–199 Abb. 3.

119 Carl 2006, 60.

120 Vgl. etwa Lambrinoudakis 1997, 775 Taf. 521, 1. 3. 4.

121 Childs 1978, 11 f. 36–42 Abb. 6; 21–24 Taf. 20–23; Bruns-Özgan 1987, 109–113. 215–217. 271; Carl 2006, 56–62. Zu den Stadtdarstellungen vgl. auch Wurster 1977; Marksteiner 1993b; Borchhardt – Bleibtreu 2013 und Kap. V. *Interpretation*.

122 Borchhardt 1976b; Borchhardt – Bleibtreu 2013, 148–151 Taf. 148, 1–5. Das Izraza-Monument von Tlos zeigt auf der Basis die Bestürmung einer Burganlage, die Burgmauern im Hintergrund: Borchhardt 1976b, 67–90, bes. 78–82 Abb. 12; Borchhardt – Bleibtreu 2013, 147 f. Taf. 146–147.

Der Jagd- und Kentaurenfries der Nord- und Ostseite zeigt durch landschaftliche Elemente wie Bodenerhebungen, Felsen und natürlich die fugenübergreifenden Baumstämme einen Raum unter freiem Himmel an. Die bewegten Figuren vermitteln keine Tiefenwirkung, selbst bei weit ausholenden Bewegungen nicht. Die Relieffiguren agieren bildparallel und wirken appliziert, wie z. B. am Sockelfries des Klagefrauensarkophags[123].
Bei den Figuren des Freiermordes sind reliefgrundverbindende Elemente in einzelnen Fällen vorhanden und dann auch noch eher räumlich zu verstehen, wie etwa der Knabe, der durch die Tür entschwindet (I 481, Fig. 8; Taf. 52, 2), oder bei dem Raub der Leukippiden die Männer, die aus dem Haus des Leukippos eilen (I 537, Taf. 124, 1), um die Verfolgung der Entführer aufzunehmen. Die Tiefenwirkung des offenstehenden und verkürzt gezeigten Türflügels ist gering, denn die Tür bildet den Übergang von der Platte I 538 zur links anschließenden I 537, also vom Innenhof oder Garten des Palastes nach draußen (Taf. 124, 1; 125, 1). Die Figuren sind so gearbeitet, dass sie vor der Säule bzw. vor der Mauer des Gebäudes bzw. entlang der Mauer vorbeilaufen. Die Fortsetzung des Gebäudes und die Einbindung der Figuren auf der oberen Friesreihe sind dem Bildhauer weniger geglückt. Sieht man nur diesen Ausschnitt, so könnte man meinen, die Szene spiele sich auf dem Dach des Hauses ab; wahrscheinlicher ist jedoch, dass die Figuren, die sich hinter dem Dachgiebel und dem First befinden, die leere Reliefffläche füllen und von der Szene auf den Platten davor überleiten, genauso, wie der speerschulternde Jüngling auf I 542, Fig. 1 (Taf. 129, 1), der offensichtlich zur Verfolgung losgeschickt wird.

IV.4.4.4.2. RÄUMLICHKEIT DURCH FIGURENSTAFFELUNG

Die Figuren des Frieses mit dem Freiermord sind weniger raumgreifend gearbeitet, nur die drei Freier (I 483–I 486, Taf. 55, 1; 57, 1; 59, 1. 2), die vor den Klinen Schutz suchen, zeigen durch ihre Staffelung eine Tiefenwirkung an, allerdings bei gleichbleibender Reliefhöhe, wie bereits C. Praschniker bemerkte, wodurch dann wiederum keine entsprechende räumliche Wirkung erzielt werden konnte[124]. Ähnliches gilt für die Figuren des Bankettfrieses, die bildparallel dargestellt sind. Daran ändern auch die ausholenden Bewegungen einiger der gelagerten Figuren nichts. Selbst die Tanzfiguren der Mädchen und Jungen greifen nicht in den Raum. Es ist auch nicht deutlich, ob diese Szene in einem geschlossenen Raum stattfindet oder unter freiem Himmel, denn der Klapptisch (I 503, Taf. 161, 1) und vermutlich der Ofen (I 582, Taf. 161, 3) sind transportable Möbel und Gerätschaften. Geländeangaben sind jedenfalls nicht vorhanden, ebenso wenig gibt es fugenübergreifende Elemente wie Baumstamm oder Säule.
Die Figuren der Kalydonischen Eberjagd zeigen eine große Vielfalt an Figurentypen, erzielen aber ebenfalls kaum räumliche Wirkung. Allein die Bergung des Verwundeten, die beiden versetzt nebeneinander eilenden Jäger und die Figur des keulenschwingenden Theseus am Reliefgrund hinter dem Eber bringen ein Gefühl von Tiefenwirkung in die sonst eher flächig nebeneinander agierenden Figuren.
Einige Figuren bestechen auf I 462 durch ihre perspektivische Wirkung, so die Figur des Schlächters, Fig. 1 (Taf. 91, 1), der schräg aus dem Reliefgrund herausragt und dadurch trotz flachen Reliefs eine Tiefenwirkung erzielt, weiters noch die schräg hockende Fig. 4 (Taf. 91, 2) mit den verschränkten Armen und die beiden Thronenden, die der Bildhauer offenbar beabsichtigt durch Schrägansicht in Szene gesetzt und damit eine plastische und räumliche Wirkung angestrebt hat, und letztlich die gestaffelt agierenden Verteidiger hinter den Zinnen. Überhaupt zeichnet diese Platte die räumliche Wirkung durch die Staffelung der Figuren in mehreren Ebenen aus, bei weitgehend gleichbleibender Reliefhöhe[125].
Räumliche Tiefe wird hier durch die schräg aus dem Reliefgrund tretenden Sitze der Thronenden und die Unteransicht des Schirmes der Fig. 10 (Taf. 94, 1) erreicht. Die Staffelung der Figuren auf der Stadtmauer und hinter den Zinnen sowie die Gebäude

123 Fleischer 1983, 33–35.
124 Praschniker 1933a, 4–7.
125 s. Childs 1978, 31–36; Borchhardt – Perkridou-Gorecki 2012, 216 f.

im Hintergrund vermitteln eine Tiefenwirkung, die an keinem der anderen Friese in dieser Form wiederkehrt. In der unteren Friesreihe entsteht für den Betrachter der Eindruck, die Figuren würden durch die Tore auf I 463 und I 467 (Taf. 96, 1; 101, 1) in das Relief schreiten[126].

IV.4.4.5. STILISTISCHE BEOBACHTUNGEN ZUR WIEDERGABE DES GEWANDES

Die meisten männlichen Figuren auf allen Friesen des Heroons tragen einen Chiton, teilweise eine Rüstung darüber und/oder eine Chlamys oder ein Himation. Die weiblichen Figuren sind mit Peplos, Chiton, Himation bekleidet oder tragen eine Hosen-Ärmeljackentracht mit einem Umhang (z. B. Amazonen). Erwähnenswert ist die Tatsache, dass bis auf die mythologischen Figuren Theseus (Theseis, Ostseite, Taf. 151–152; 153, 1. 2; 154, 2, und keulenschwingend bei der Kalydonischen Eberjagd, Taf. 63, 2) und Perseus (Ostseite, Taf. 154, 1), die Freier auf den Klinen (Taf. 54, 1; 55, 1; 57, 1; 59, 1. 2), die nur mit einem Mantel bedeckt sind, und den vor Minotauros entfliehenden Knaben (Taf. 151, 2) sowie Theseus, der Fichtenbeuger (Taf. 152, 1), keine Figur unbekleidet auftritt. Eine Ausnahme unter den fast durchwegs mit Chiton und Himation versehenen Figuren bildet auch der Thronende auf I 462, Fig. 5 (Taf. 92, 1), dessen Beine und Hüften in ein Himation gehüllt sind, dessen Oberkörper hingegen unbekleidet bleibt. Auf anderen Grabdenkmälern in Lykien treten Knaben nackt auf, als Kleinkinder oder Mundschenke, Jugendliche als Athleten oder heroische (vielleicht gefallene) Krieger, die Ehren entgegennehmen oder in einem anderen hervorgehobenen Kontext gezeigt sind[127]. Die gestaffelt angeordneten Krieger auf dem Inschriftenpfeiler von Xanthos sind ebenfalls nackt, tragen langes Haar und Schutzwaffen[128].

Auf allen Heroonfriesen begegnen die charakteristischen Faltenwürfe und die überzeichnet aufgebauschten Mantelfalten der bewegten Figuren, die dem Gewand fallweise auch wesentlich mehr Bedeutung zukommen lassen als dem Körper, nicht nur aus Gründen, die mit dem Ausfüllen des Reliefgrunds zu erklären sind. Die gesamte Figur erfährt dadurch eine größere Wirkung und reduziert sich nicht mehr auf die Bewegung. Der Stoff versteht sich also nicht nur als körperverhüllendes Element, sondern wird Teil des Körpers, betont das gesamte Erscheinungsbild einer Figur und erhöht die Dramatik und Dynamik der Bewegung und letztlich der gesamten Szene. Die Friese des Parthenon nehmen diese Entwicklung bereits vorweg, wie etwa der Pferdeführer des Westfrieses verdeutlicht, dessen Mantel durch die heftige Bewegung sich zwar noch nicht flächenfüllend aufbauscht, doch bereits in einem sehr dichten Faltengebilde über das natürliche Maß an Schwung hinausgeht[129].

Zu diesen gehören generell die Krieger aller Schlachtdarstellungen, Jagdteilnehmer und die Krieger in mythologischen Kämpfen wie Amazonomachie und Kentauromachie. Eine gute Parallele bietet das in das Jahr 394 datierte Dexileos-Relief[130]. Die Falten der Chitonröcke bei den Kämpfern auf den Heroonfriesen sind bisweilen stark vertieft, um den Bewegungseffekt der Figuren herauszuarbeiten; die Faltengebung der Oberteile ist gratig, flach und insgesamt stark reduziert, vergleicht man die aufwändige Fältelung des Chitons auf dem Dexileos-Relief oberhalb der Gürtung. Wie viel durch die Verwitterung des Steins von der Oberfläche und in diesem Fall von der Faltengebung reduziert wurde, lässt sich nicht mehr mit Sicherheit sagen, jedenfalls ist an diesen Figuren, deren Oberfläche noch gut gezeichnet erhalten ist, zum Teil eine tiefere Einarbeitung der Falten des Chitons erkennbar (z. B. I 450, Fig. 2; Taf. 72, 1. 2; I 459, Fig. 2; Taf. 86, 2; I 490, Fig. 2; Taf. 65, 2). Charakteristisch für die glockenförmig ausladenden Chitonröcke sind die betonten und nahezu kantigen S-förmigen Faltenstränge, die nicht nur die Bewegung der Figuren unterstreichen, sondern oft manieristisch als stilistische Eigenheit des ausführenden Bildhauers oder besser des entwerfenden Bildhauers eingesetzt wurden (s. auch unten Kap. IV.6–9)[131].

126 s. dazu Carl 2006, 60.

127 z. B. auf dem Xñtabura-Grab in Limyra (Borchhardt u. a. 1969/70, 189–191 Taf. 36, 1) oder auf verschiedenen Gräbern in Myra, wie dem Felsgrab Nr. 9 (Borchhardt 1975a, 114–123 Taf. 64), dem Felsgrab Nr. 38 (Borchhardt 1975a, 123 f. Taf. 67 C), dem Felsgrab Nr. 55 (Borchhardt 1975a, 126–128 Taf. 68 B) und ebenso dem Felsgrab Nr. 81 (Borchhardt 1975a, 135–146 Taf. 76–78). Auf dem Firstbalkenrelief des Merehi-Sarkophages (Demargne – Laroche 1974, 93 f. Taf. 52, 1) und dem Sockelrelief der Nordseite des Pajawa-Sarkophages (Demargne – Laroche 1974, 84 f. Taf. 45, 1) wird jeweils ein nackter Jüngling bekränzt.

128 Demargne–Laroche 1974, 142–148 Taf. 62; Bruns-Özgan 1987, 53–56. 290 Kat. V 6 Taf. 8.

129 Jenkins 2002, 107 Platte 8.

130 Geominy 2004, 260 f. Abb. 194. Vgl. Madigan 1992, 95–98, der die Dexileos-Stele stilistisch nahe am Bassai-Fries sieht.

131 Zur Frage der Stilmittel eines Künstlers vgl. Childs 2005, 235–243.

Die Chlamys des reitenden Jünglings auf dem Dexileos-Relief bauscht sich hinter dessen Rücken in bogenförmigen Falten auf, die sich zu geschwungenen Tütenfalten zusammenschieben, die wiederum in herzförmigen Öffnungen enden. Der Stoff des Mäntelchens bleibt in flachem Relief am Grund und kontrastiert zu den hoch herausgearbeiteten Figuren des Grabreliefs. Die flatternden Stoffe der Umhänge charakterisieren auch die kämpfenden Figuren der Friese des Athena-Niketempels in Athen und des Apollontempels in Bassai, die beide in das letzte Viertel des 5. Jhs. v. Chr. datieren[132]. Die Fältelung der Kriegermäntel auf dem Fries des Niketempels ist insgesamt linearer im Sinne von weniger in sich bewegt und weist nicht die starken S-förmigen und herz- bzw. bogenförmigen Faltengebilde entlang des Saums auf, die hingegen die Umhänge auf den Heroonfriesen charakterisieren[133]. Diese und die stark überzeichnet ausschwingenden Gewandsäume finden sich auch an den Figuren des Bassai-Frieses (Taf. 177, 1–7) und auf dem Fries des Niketempels in Athen (Taf. 180, 1–3). Bereits auf den Friesen des Parthenon sind diese geschwungenen Falten an den Chitonen und Chlamyden stark ausgeprägt, aber in kompakteren Faltengebilden mit betonter Stofflichkeit ausgeführt[134]. Insgesamt ist das Verhältnis der Gewänder zu den Körpern der Figuren einheitlicher und naturalistischer, also weniger überzeichnet als bei den Figuren auf den Heroonfriesen.
Mit vergleichbaren Stilmitteln arbeiteten die Bildhauer der Friese des Nereidenmonuments, beispielsweise auf dem Großen Sockelfries, doch fehlt den Falten der wehenden Umhänge die Geschmeidigkeit und Weichheit; sie sind linearer und mit einer gewissen Schwere gearbeitet und verlaufen zum Teil unnatürlich mit glatten Flächen zwischen den Faltenbäuschen (Taf. 174, 5. 6; 175, 2. 4; 176, 1. 2)[135]. Die Figuren des Schlachtfrieses der Westseite des Heroons sind von den Röcken des Chitons mit viel mehr Leichtigkeit und Weichheit umspielt, wirken natürlicher; die wie auf den Friesen des Nereidenmonuments (Taf. 174, 5; 175, 4; 176, 1. 2) parallel geführten, oft tief gekerbten Falten im Schritt fehlen hier. Es sind durchwegs kurze „Röckchen“, die in S-förmig geschwungenen Faltenbögen aufflattern und damit die dynamischen Bewegungen der Krieger unterstreichen. Anders und insgesamt strenger und körperverhüllender sind die Gewandfalten der Figuren im Haus des Leukippos ausgeführt. Das betrifft nicht nur die streng parallelen Stoßfalten der stehenden peplostragenden Figuren, sondern auch die schwer fallenden, S-förmig geschwungenen Falten der bewegten weiblichen Figuren, die besonders an die Figuren des Großen Sockelfrieses des Nereidenmonuments und auch an die laufenden Nereiden erinnern. Die parallele Stegführung der vertieften Falten kontrastiert zu den weichen und in sanften Bögen aufschwingenden Chitonröcken der Kriegerfiguren und verleiht den Gewändern eine Schwere. Diesen Friesteil wird vermutlich ein anderer Bildhauer geschaffen haben als jenen mit dem Leukippidenraub.

IV.4.4.6. BEOBACHTUNGEN ZU DEN PHYSIOGNOMIEN: AUSDRUCK VON IDENTITÄT DER LYKIER?

So sehr sich die Figuren in ihrer Gesamterscheinung gleichen, so verschieden sind die Köpfe und die Gesichter[136]. Nicht in der stilistischen Ausführung – die verdickten Lider und breiten Augen stellen kein Kriterium für eine stilistische oder zeitliche Einordnung dar – sondern in ihren physiognomischen Merkmalen. Die in der Bilderwelt der Antike seit der frühen Klassik übliche Unterscheidung erfolgt in erster Linie über das Alter der männlichen Dargestellten, das mittels Bart oder Bartlosigkeit ausgedrückt wird. Jüngere Männer sind bartlos; Männer mittleren oder höheren Alters tragen einen Bart. Der Bart kann aber auch den Rang bzw. die gesellschaftliche Stellung einer Person ausdrücken. Ob und wenn, welcher Vorbilder sich der entwerfende Künstler bediente, um physiognomische Charaktere herauszuarbeiten, bleibt unbeantwortet und kann in diesem Rahmen nicht erörtert werden; klar ist nur, dass der Bildhauer auf den Friesen die Typen variiert

132 Harrison 1997, 115–119 Abb. 9–19; Hofkes-Brukker 1975, 69 f. (BM 537); 73–79 (BM 531, BM 540); 83–86 (BM 532, BM 538); Knell 1990, 140–159.

133 Vgl. Childs 1976, 284–291.

134 Jenkins 2002, 104–107 (Westfries: Platte 2, Fig. 2; Platte 4, Fig. 2; Platte 8); Strocka 2005b, 133–137 Abb. 17.

135 s. Childs – Demargne 1989, Taf. 17, 1; 18, 1; 20, 1; 24, 1; 25, 1; 32, 1; 33, 1.

136 Dazu s. die Studien von Borchhardt 1999.

hat, ein Umstand, der nicht selbstverständlich ist, da auf vielen Friesen oder Reliefs die Köpfe und auch die Gesichtszüge stark vereinheitlicht und idealisiert sind[137]. Diese Beobachtungen können an den Friesen der äußeren Südseite wegen des schlechten Erhaltungszustandes nicht gemacht werden; auch die Friesfiguren der Nordseite bieten dafür keinen Anhaltspunkt. Am besten lassen sich die physiognomischen Studien an einigen Figuren der Westseite und den Bankettteilnehmern an der Ostseite durchführen.

Darüber hinaus sind die physiognomischen Züge der meisten Figuren an den Heroon-Friesen charakteristisch; diese variieren oftmals (vgl. gestaffelte Figurenreihe der Stadtbelagerung, Gelage, Eberjagd), zeigen dann aber wieder einen grundlegenden gemeinsamen Gesichtstypus, der in vielen Fällen austauschbar ist, und nur vereinzelt lassen sich individuelle, nahezu persönliche, also vielleicht bewusst charakterisierte physiognomische Eigenheiten erkennen. Die Form der Augen und die betonten, wulstigen Oberlider, die meist breit zu den Augenwinkeln gezogen sind, charakterisieren, sofern die Gesichter entsprechend erhalten sind, nicht nur die meisten der männlichen Figuren, sondern sind auch bei den weiblichen Figuren der sog. Penelope-Platte I 482 zu beobachten und bei den beiden Jünglingen im Viergespann (I 507, Fig. 1. 2, Taf. 164, 1. 2). Diese und die meist ebenso betonten Lippen können als allgemeine Stilmerkmale der klassischen Epoche bezeichnet werden.

Bei den Kriegern des Schlachtfrieses auf der Westseite sind wulstig hervortretende oder gratige, stark betonte Brauen zu beobachten. Die Verwitterung der Oberfläche wirkt reduzierend auf die Möglichkeit einer stilistischen Aussage bezüglich der Physiognomien, doch lässt sich beispielsweise an den Gelagerten des Bankettfrieses noch klar das Bestreben des Bildhauers nach einem differenzierten Erscheinungsbild erkennen, das nicht nur in der Haartracht und der Dichte und Länge des Bartes, sondern auch in der Augen- und Mundpartie zum Ausdruck kommt. Deutlich erkennt man dieses Bestreben an fast allen Paaren des Bankettfrieses, etwa bei den Figuren auf den Platten I 492, I 494, I 495, I 496, I 497 und I 509 (Taf. 155, 1. 3; 156, 2; 157, 1; 158, 1).

Die Kriegerköpfe des Westfrieses gleichen einander kaum. Sie variieren nicht nur in der Barttracht, die als Altersbezeichnung eingesetzt die jugendlich bartlosen Kämpfer differenziert, sondern auch in Mimik, physiognomischen Merkmalen und nicht zuletzt in der Haartracht. Diese Beobachtungen treffen auf alle Friese der Westseite zu, und auch an den kleinen Köpfen der steinschleudernden Krieger auf den Stadtmauern (I 460, Taf. 88, 1. 2) sind differenzierte physiognomische Züge zu erkennen. Dies ist umso bemerkenswerter als etwa auf dem Fries des Apollontempels in Bassai die Köpfe mit den nahezu ausdruckslosen Gesichtern sowohl der Amazonen als auch der Griechen so ähnlich sind, dass sie keine geschlechtsspezifischen Merkmale unterscheiden (Taf. 177, 1. 7)[138]. Allein die Haartracht zeigt Variationen; die teils fratzenhaften Physiognomien der Kentauren auf diesem Fries sind wiederum sehr abwechslungsreich gearbeitet (Taf. 177, 1. 2).

Interessant ist die Studie der in Phalangen gestaffelt die Stufen des Turms hinabschreitenden Krieger auf I 465, die, so wenig im Grunde von diesen zu sehen ist, einander nicht gleichen, wie schon an der Nasenwurzel sichtbar ist, wobei sich aufgrund des schlechten Erhaltungszustands nur vage feststellen lässt, dass die Bartträger oft eine eingezogene Nasenwurzel aufweisen und einen prägnanteren Nasenrücken (z. B. I 457, Fig. 4; Taf. 84, 1; I 459, Fig. 1; Taf. 87, 1; I 465, Fig. 8; Taf. 98, 3; I 466, Fig. 12; Taf. 100, 1). Ebenso sticht der Thronende auf der Platte I 462, Fig. 5 heraus, oder etwa der Lagernde auf I 495, Fig. 1 (Taf. 93, 1; 155, 3). Keine sichtbar individuellen physiognomischen Züge weist hingegen der jugendliche Krieger I 507 (Taf. 164, 1) links des Tores auf. Doch unterscheidet er sich von dem Wagenlenker, der ein auffallend pausbackiges Gesicht hat und kurzes, stirnrahmendes Haar, ganz anders als der Krieger, dessen nackenlanges Haar unter dem Helmrand zu sehen ist.

137 Vgl. z. B. Bassai-Fries: Hofkes-Brukker 1975, 65–68 (BM 520, BM 528); 82–84 (BM 542, BM 532); Nereidenmonument: Childs – Demargne 1989, 51 f. Taf. 16, 1 (BM 858); 59–61 Taf. 25, 1 (BM 850L); 87–89 Taf. 48 (BM 869); 89 f. Taf. 50 (BM 870); 101–103 Taf. 61, 1 (BM 866); 196 f. Taf. 126, 2 (BM 896). Mit einigen Ausnahmen (Jenkins 2002, 76–82, Westfries und Phylenheroen auf dem Ostfries) auch auf den Friesen des Parthenon.

138 Zur Mimik vgl. Giuliani 1986, 124 f.; Hofkes-Brukker 1975, 50–91 (bald nach 421 v. Chr., Nike des Paionios); Madigan 1992, 95–98 (letztes Jahrzehnt 5. Jh. v. Chr.). Zur Datierung des Heroons s. Kap. VII. *Historischer Kontext* und Kap. VIII.

Es wird im Folgenden der Versuch unternommen, anhand der Köpfe bildhauerische Gemeinsamkeiten oder Unterscheidungen zu dokumentieren und festzustellen, ob diese Beobachtungen mit den anderen stilistischen Merkmalen konform gehen und inwiefern sie die Scheidung von Bildhauerhänden unterstützen. Durchaus ist der Verfasserin bewusst, an welche Grenzen eine Studie der Köpfe rasch stößt, denn der oft schlechte Erhaltungszustand der Oberflächen erschwert eine Gesamtbetrachtung, die allein Basis für eine konsequente Schlussfolgerung hinsichtlich der formulierten Ziele sein kann. Die Evidenz differenzierter physiognomischer Züge einzelner Figuren der Westseite kann allerdings nicht verleugnen, dass den Gesichtern eine grundsätzliche Ähnlichkeit im Gesamtbild zugrunde liegt. Dies zeigt sich beispielsweise anhand der Köpfe der Anführer (I 465, Fig. 3. 5; Taf. 98, 1. 2; I 458, Fig. 2; Taf. 85, 4), denen ein breit angelegter und dicht gelockter Bart, in einzeln herabhängenden Strähnen dem Gesicht etwas „Wildes“ verleiht. Diese Figuren heben sich vermutlich bewusst von den Kriegern mit korinthischem Helm ab, deren Bart ebenso kompakt und dicht erscheint, jedoch mehr vom Kinn absteht und spitz zuläuft, wie dies beispielsweise bei dem gut erhaltenen Kopf des „Strategen“ I 459, Fig. 1 der Fall ist, dessen Züge zusätzlich durch die Hakennase sehr prägnant sind, oder bei I 449, Fig. 2–4; I 450, Fig. 4; I 451, Fig. 6 und 10; I 457, Fig. 4; I 462, Fig. 8; I 465, Fig. 3 (Taf. 87, 1; 71, 1. 2; 71, 1; 75, 1. 2; 84, 1; 95, 1; 98, 1)[139].
Eine andere Form des Bartes kann als kompakte, zur Spitze hin abgerundete Masse beschrieben werden. Zu dieser Variante gehören I 447, Fig. 2; I 448, Fig. 1; I 451, Fig. 2; I 452, Fig. 1 und 3; I 455, Fig. 2 und 4; I 462, Fig. 3 und 5 (Thronender); I 465, Fig. 4 und 5 (Taf. 68, 1; 69, 2; 73, 1; 76, 1. 2; 79, 2; 80, 1; 91, 1; 93, 1; 98, 1. 2).
Einen eingezogenen Nasenrücken weisen die Krieger I 455, Fig. 3 (Taf. 80, 1) und I 457, Fig. 4 (Taf. 84, 1) auf. Der bartlose Krieger I 459, Fig. 2 (Taf. 86, 2) hat zum einen aufgrund seiner Jugend weniger prägnante Gesichtszüge, andererseits einen geraden Nasenrücken, Darin ähnelt er dem jugendlichen Krieger auf der Stadtmauer I 462, Fig. 9 (Taf. 95, 1) und jenem auf I 466, Fig. 1 (Taf. 99, 1).
Bei einigen Helmträgern sind glatte Haarsträhnen deutlich sichtbar, die nach vorne, zum Kinn hin gestrichen sind, etwa bei I 450, Fig. 2; I 469, Fig. 2; I 476, Fig. 1; I 477, Fig. 1 (Taf. 72, 2; 103, 2; 111, 2; 112, 1).
Den Bart als unterstützendes Mittel zur Differenzierung der Köpfe heranzuziehen ist ein Versuch, der sich aber nicht in aller Konsequenz durchführen lässt und lediglich zeigt, dass die Krieger, die von den Schiffen kommen, sich von jenen, die ihr Land verteidigen, in diesen physiognomischen Details unterscheiden.
Differenzierungen in den Gesichtszügen der Figuren erfolgten auch über die Mimik, die oft sehr variabel und individuell gestaltet ist. Entsetzen oder Angst, Verbissenheit im Kampf oder ergebener Gehorsam zeichnen sich an vielen der Figuren ab. Die beiden Bärtigen des Schlachtfrieses auf der Westseite im Muskelpanzer treten in ähnlicher Haltung, einmal im Ausfall- und einmal im Rückfallschritt auf, geben beide ein Kommando oder fordern die Krieger zum Rückzug auf. Ihre Köpfe sind im Dreiviertelprofil gezeigt, die physiognomischen Züge differieren jedoch, ebenso wie die Blickrichtung der beiden. Diese Differenzierungen lassen sich bei den meisten Figuren nachweisen, besonders deutlich auch bei den Kriegern I 459, Fig. 1 und 2 (Taf. 86, 2; 87, 1), die sich im Zweikampf gegenüberstehen. Besonders prägnant sind die hakenförmige Nase des linken Gepanzerten, die eingezogene Nasenwurzel, die wulstigen Brauen und die tiefliegenden Augen[140]. Zusätzlich ist dieser Krieger noch durch den Muskelpanzer und den korinthischen Helm hervorgehoben, den nur einige der nach rechts kämpfenden Krieger auf dem Westfries tragen.
Anhand der in phalangischer Ordnung von der Stadtmauer mit finsteren und ernsten Mienen herabsteigenden Krieger auf I 465 und I 466 (Taf. 97, 2; 98, 2. 3; 99, 2) lassen sich die variantenreichen Physiognomien bestens studieren. Trotz der zum Teil starken

139 J. Borchhardt hat sich schon vor längerer Zeit mit den porträthaften Gesichtszügen von herausragenden Figuren auf Denkmälern in Lykien befasst: Borchhardt 1999, 53–84, bes. 54–56 Taf. 9, 5.

140 Borchhardt 1999, 54–56 Taf. 9, 1 (BM 859); 9, 5 (I 459, Fig. 1).

Oberflächenverwitterung an den Köpfen dieser Figuren ist deutlich zu erkennen, dass kein Gesicht dem anderen gleicht. Schon der Ansatz der Nasenwurzel ist verschieden, ebenso die Proportion der Gesichtsteile. Der dritte Krieger von links trägt zusätzlich einen Bart, der jedoch nicht so üppig und lang ist, wie jener der drei Krieger, die hinter der Reihe marschieren. Auch der Neigungswinkel der Köpfe variiert und die Haltung der Schilde. Vergleicht man die in Phalanx marschierenden Krieger auf dem Kleinen Sockelfries des Nereidenmonuments von Xanthos, so wird man an den im Gleichschritt und im Kollektiv marschierenden Hopliten weniger Variationen erkennen. Allerdings fehlen die Köpfe zum Großteil, und es wird vielleicht eine größere Variationsbreite vorhanden gewesen sein, als der erste Blick vermuten lässt.
Diese Darstellung in Reihe und Glied ermöglichte dem Bildhauer, eine große Menge an Figuren unterzubringen. An der Kriegerreihe auf I 466 ist lediglich der unterschiedliche Nasenansatz feststellbar. Bartwuchs oder Haarstruktur sind nicht erkennbar.
Der Versuch, eine Person in Figuren auf mehreren Friesen anhand der physiognomischen Züge wiederzuerkennen, kann kaum zielführend sein. Die Teilnehmer am Bankett sind mit einer einzigen Ausnahme (I 497, Fig. 2; Taf. 151, 1) Bartträger, doch lässt sich kein charakteristisches Merkmal für eine bestimmte Figur auch auf anderen Friesen festmachen. Nimmt man etwa den Thronenden als Beispiel für eine Hauptperson, so würde man nach einem bärtigen älteren Mann mit Diadem suchen. Eine solche Figur ist in dem Bankettteilnehmer I 496, Fig. 1 zu erkennen, doch fehlen weitere Merkmale, um eine identische Person in diesen beiden Figuren mit Sicherheit zu sehen (vgl. weitere Ausführungen dazu im Kap. VII.1.).
Ähnlichkeiten in den Physiognomien lassen sich – immer unter Rücksicht auf Oberflächenerhaltung bzw. Verwitterung der Platten – an manchen Figuren beobachten, sodass dabei auf die Ausarbeitung einer Werkstatt oder sogar eines Bildhauers geschlossen werden kann[141]. Da gerade die Gesichtskonturen und besonders die Nasen bei vielen Figuren abgesplittert sind, können diese Beobachtungen prinzipiell nur an einigen wenigen Figuren gemacht werden. Der Krieger I 449, Fig. 4 (Taf. 71, 1) hat einen geraden Nasenrücken und eine langgezogene Nase; diese Merkmale finden sich auch bei I 451, Fig. 6 (Taf. 75, 1); I 456, Fig. 1 (Taf. 81, 2); I 457, Fig. 4 (Taf. 84, 1); I 448, Fig. 2 (Wagenlenker, Taf. 69, 2) und vielleicht noch bei I 467, Fig. 4 (Taf. 101, 1). Die Gestaltung des Gewandes ist bei diesen Figuren ebenfalls vergleichbar, sodass stilistische Ähnlichkeiten und daraus zu folgernde Gemeinsamkeiten auf einen Bildhauer schließen lassen, der für die Ausarbeitung zumindest einiger Figuren auf den genannten Platten verantwortlich zeichnete[142].

IV.4.5. STILISTISCHE UNTERSUCHUNGEN: DIE EINZELNEN FRIESREIHEN

SÜDSEITE AUSSEN

Die Friese der Außenwand der Südseite fallen wegen der stilistisch einheitlichen Figuren auf, die durch schlanke, langgezogene Körper charakterisiert sind[143]. Wenn auch die starke Oberflächenverwitterung diesen Eindruck verstärkt, so ist die durchwegs gestreckte Proportion, die bei den Figuren der anderen Friese nicht beobachtet werden kann, auffallend. Einige Figuren sind sehr zart und nahezu schmächtig ausgeführt (z. B. I 526, Fig. 1; I 528, Fig. 5; I 529, Fig. 2 und 3; Taf. 46, 1; 47, 1; 48, 1. 3). Die beiden Krieger I 529, Fig. 2 und 3 tragen einen Gefährten auf dem Schild zurück zum Schiff und sind auch wegen des Motivs etwas kleiner dargestellt; der auf dem Schiff hockende Gefährte wirkt schmächtig, könnte aber aus Gründen der Perspektive bzw. der Entrückung der Szene in die Ferne kleiner konzipiert worden sein. Außerdem zeichnen sich die Frie-

141 Die Beobachtungen verstehen sich punktuell und werden generell nur bei Figuren durchgeführt, deren Köpfe entsprechend gut erhalten sind, um diesbezügliche Aussagen machen zu können.

142 Interpretatorische Konsequenzen und Möglichkeiten der Figuren diskutiert Borchhardt 1999.

143 Praschniker 1933a, 21–25 betont zu Recht die langen Oberkörper und kurzen Oberschenkel der Figuren.

se durch dynamische Figurentypen und -kompositionen aus, die sich beispielsweise in den Kampfszenen der Landungsschlacht und in den beiden abschließenden Platten der Sieben gegen Theben zeigen. Auch die Motive der linken Seite der Außenwand wiederholen sich kaum, beweisen also außerdem einen sehr reifen Entwurf. Die wehenden Falten der Chlamydes erinnern in der gleichmäßigen Faltenführung, den S-Schwüngen der Faltengrate und der oft überzeichneten, wenig naturalistischen Linienführung an jene auf den Kampffriesen des Niketempels[144]. Die Falten der Chitonröcke laden bei den Figuren der Außenfriese weit weniger aus, als das beispielsweise bei jenen der Kalydonischen Eberjagd, der Schlacht oder der Jagd der Fall ist, und die Faltenführung weist kaum kantige S-Formen auf (etwa bei I 520, Fig. 3; I 521, Fig. 1; Taf. 40,1;43,1). Raumgreifend ist das Fell des Kentauren I 518, Fig. 9 (Taf. 34,2) sowie das Gewand der Amazone I 517, Fig. 7 (Taf. 32,1) und der Lapithen I 518, Fig. 11 (Taf. 34,1) und I 519, Fig. 8 (Taf. 37,2). Im 4. und 3. Jh. v. Chr. weisen die Friese am Maussolleion von Halikarnassos ähnlich schlanke und gelängte Figuren auf, ebenso die Friese des Tempels von Lagina oder einige der Figuren auf dem Rundfries des Lysikrates-Denkmals in Athen; gelängte Figuren lassen sich also als zeitstilistisches Phänomen nicht festmachen[145]. Schlanke Körperformen und dadurch gelängt wirkende Figuren finden sich beispielsweise auch auf einer Grabstele aus Orchomenos, auf dem Weihrelief des Kephisodot und einem Urkundenrelief in Athen, um nur ein paar Denkmäler anzuführen[146].

C. Praschniker hat in der Untersuchung zu den stilistischen Merkmalen an den Heroonfriesen mehrere verantwortliche Künstler herausgearbeitet; so unterscheidet er etwa den Meister der Außenseite von jenen des Freiermordes, der Eberjagd, der Feldschlacht, der Stadtbestürmung, der Amazonomachie und der Leukippiden[147]. Seit O. Benndorf Ende des 19. Jhs. in der umfangreichen Publikation die Friese bekannt gemacht hat, war sich die Forschung einig über die Einheitlichkeit des Stils an der äußeren Südseite[148]. Die Schlankheit und Höhe der Figuren sind Charakteristika, die trotz des durch Verwitterung schlechten Erhaltungszustandes der äußeren Südwand heute noch evident sind. Daher hat man mit Recht versucht, einen entwerfenden Künstler für die gesamte äußere Südseite verantwortlich zu machen. W. A. P. Childs betont die Linearität der Gewandgestaltung an den Friesen der äußeren Südseite und erkennt darin ostgriechische Stilformen[149]. Auffallend ist die deutliche stilistische Differenzierung der Gewänder der Figuren an der Außenseite von jenen an den Innenwänden: Linearität hier, vergleichbar mit den Friesen des Nereiden-Monuments[150], und weiche, geschwungene Linienführung dort, die sich ebenso, wenn oft nicht so übersteigert ausgeprägt, auf Denkmälern in Griechenland findet[151]. Die aufgebauschten Umhänge vieler Figuren auf dem Bassai-Fries sind hingegen oft noch manierierter und künstlich geschwungen und zu Röhrenfalten zusammengedrängt[152]. Ähnlich sind auch die Gewandfalten von den Umhängen der Krieger des Süd- und Westfrieses vom Niketempel, allerdings fehlt die überzeichnete Stilisierung der Saumfalten[153].

Die Falten der Chitonröcke unterscheiden sich wiederum durch stärkere Linearität etwa von denen der Figuren auf dem Westfries. Das mit der Bewegung schwingende Gewand der fliehenden Lapithin (I 519, Fig. 5; Taf. 38,2) weist die gleiche Gestaltung der Falten auf wie das Gewand der verzweifelten Mutter der Leukippiden (I 538, Fig. 2; Taf. 125,1) und dasjenige der sich zum Kind beugenden Frau auf der anschließenden Platte (I 539, Fig. 1; Taf. 125,2). Und auch der hinter dem Kopf aufgebauschte Mantel wiederholt sich in noch gesteigerter Form in der sich nach rechts wendenden Figur auf derselben Platte des Leukippidenraubs (I 539, Fig. 3; Taf. 126,2). Im Vergleich zu den manierierten Falten der aufflatternden Umhänge etwa auf der Westseite sind die Mäntel hier stärker fächerförmig aufgezogen, jedoch nicht so verschnörkelt in der Fältelung. Das gilt vor allem für die Figuren des Amazonen- und Kentaurenfrieses (I 516, Fig. 6; Taf. 27,1; I 517, Fig. 7; Taf. 31,2; I 519, Fig. 8; Taf. 37,2).

144 Harrison 1997, 116–122 Abb. 9–19. 22. Zu den Gewandfalten der Figuren auf dem Fries des Tempels von Bassai-Phigalia vgl. Hofkes-Brukker 1975, 133–137; Madigan 1992, 33–37 (Melopen); 91–98 (Fries).

145 Cook 2005, passim, Taf. 2/3; Erhard 1993, 7–67 Taf. 1–19; (Lysikrates-Denkmal); vgl. auch Maderna 2004, 311–316, bes. 314. 530–532 Abb. 285–287 (Maussolleion von Halikarnassos); 373 f. 540 Abb. 340 a–f (Lysikrates-Denkmal). Gelängte Figuren sind auch auf dem Fries des sog. Ptolemaions in Limyra zu beobachten (Stanzl 1993, 183–190 Taf. 49 Abb. 26) und am Fries des Athenatempels von Lagina: Baumeister 2007, 18 f.

146 Kaminski 2004, 501 Abb. 49 (um 490/480 v. Chr.); Kreikenbom 2004, 518 Abb. 165 (Ende 5. Jh. v. Chr.); Geominy 2004, 523 Abb. 192 (Urkundenrelief mit Vertrag zwischen Korkyra und Athen, 375 v. Chr.); s. auch Meyer 1989, 280 Kat. A 51 Taf. 16, 2.

147 Praschniker 1933a, 31–36. Vgl. auch Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 209–211.

148 Benndorf – Niemann 1889, 180–183; Praschniker 1933a, 25. 32–35; Eichler 1950, 15–17; Childs 1976, 301 f. 316; Bruns-Özgan 1987, 72 f.; Oberleitner 1994, 57; Marksteiner 2002, 188.

149 Childs 1976, 291: „…linear patterns are to be considered East Greek in character". Vgl. auch Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 215 f.

150 Schuchhardt 1927, 95–117; Borchhardt 1976a, 137–139; Bruns-Özgan 1987, 35–37. 44–46; Childs – Demargne 1989, Taf. 25, 1; 33, 1.

151 z. B. Dexileos-Stele von der Gräberstraße am Kerameikos (Athen, Kerameikos-Museum, Inv. P 1130; um 394 v. Chr.: Geominy 2004, 260 f. Abb. 194); Relief einer Basis aus Athen (Athen, Nationalmuseum, Inv. 3708; um 400–390 v. Chr.: Kaltsas 2002b, 171 Nr. 337); Relief vom Dipylon-Tor (Athen, Nationalmuseum, Inv. 2744; um 394 v. Chr.: Kaltsas 2002b, 159 Nr. 313; s. auch Hölscher 1973, 105–107); Fragment eines Votivreliefs aus Oropos (Athen, Nationalmuseum, Inv. 1391; spätes 5. Jh. v. Chr.: Kaltsas 2002b, 139 Nr. 265).

152 Beispielsweise: Hofkes-Brukker 1975, 69 f. (BM 537).

153 Harrison 1997, Abb. 9–19.

Zusammenfassend zeigen die Friese der äußeren Südseite folgende Merkmale: Die Figuren reichen nie in den oberen Plattenrand; vereinzelt reichen Waffen oder Rüstungsteile (Helmspitzen) bis zum Rand, nicht aber Körperteile der Figuren. Die Chitonröcke nehmen die Bewegungen der Figuren auf, sind aber nicht so überzeichnet und S-förmig ausschwingend wie bei anderen Friesreihen (z. B. Kalydonische Eberjagd, Landungsschlacht und Amazonomachie der Westseite, Friese der Nordseite). Auch die aufschwingenden Chlamydes öffnen sich zwar zum Teil fächerförmig, weisen aber nicht die starken Schwünge und „keyhole-ended folds" auf, die für die anderen Friese so charakteristisch sind. Die einzigen Ausnahmen bilden dabei die weit abstehenden Gewandfalten der entführten Lapithin auf I 518b, die mit ihren S-förmigen Faltengraten einen unerwarteten Kontrast zu Gewandgestaltungen anderer Figuren bildet und auch den weiblichen Körper am meisten betont, zudem der aufflatternde Mantel der reitenden Amazone (I 517, Fig. 7; Taf. 32, 1) und der Chitonrock des Adrastos (I 520, Fig. 3; Taf. 40, 1). Generell sind die Gewänder der Figuren aller vier Friese dieser Seite in dem Sinne körperverhüllend, als sie kaum Blick auf die Körperform gewähren. Die Faltenführung der Chitonröcke verläuft linear und gratig, was in diesem Fall nicht witterungsbedingt ist. Diese vier Friesreihen weisen homogene stilistische Merkmale auf, die zu dem Schluss führen, dass die vier Friese der äußeren Südseite von einer Hand entworfen wurden und vermutlich auch von einer Werkstatt, aber mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit von verschiedenen Bildhauern ausgeführt wurden.

TOR

Die Kalathiskostänzer (Taf. 25, 1) stechen durch ihre körperliche Schwere und ihre steif wirkenden Bewegungen heraus, die dem leichtfüßig auf den Zehenspitzen ausgeführten Tanz zu widersprechen scheinen. Die massigen Körper vermitteln keine Grazie. Das Bewegungsmoment, das der Bildhauer hier eingefangen hat, entspricht ikonographisch den bekannten Stadien dieses Tanzes, doch die aufrechte Haltung, die bei diesem Tanz üblich ist, kann nicht über die plump angelegten Figuren hinwegtäuschen. Das Gewand, das in kleinen, eng angelegten Fältelungen den Oberkörper umspielt, kontrastiert zu den stark und unnatürlich ausschwingenden Chitonröcken, deren Faltenführung linear und stark S-förmig auslädt und wie appliziert wirkt. Die Figuren eines Felsgrabes in Limyra P II/105 (Taf. 170, 7) weisen eine so ähnliche Linienführung in den Gewandfalten auf, dass es naheliegt, an eine Werkstatt oder sogar einen Bildhauerkreis zu denken[154]. Der nach rechts, dem Grabeingang bzw. der Frau und dem Kind rechts des Zugangs zugewandte, persisch gekleidete Mann ist in ungeschickter Haltung gezeigt. Er steht in leichter Schrittstellung mit betontem Standbein und zu Seite gestrecktem Spielbein, dessen Fuß zum Betrachter gerichtet ist. Die Armhaltung wirkt ungelenk, denn der linke Arm hängt etwas vor dem Körper herab, der rechte ist wie zum Gruße angewinkelt. Der knielange Chiton ist tief ausgeschnitten, gegürtet und umspielt die Oberschenkel in dichten Falten. In manieristischer Weise steht der Chitonrock seitlich weit ab und schwingt – überhaupt nicht bewegungskonform – glockenförmig aus, wobei die Falten genauso linear und in kantiger S-Form gezeichnet sind wie die der Kalathiskostänzer. Diese Form wiederholt sich bei den Chitonfalten der Frauenfigur rechts vom Grabeingang, die wie eine Stütze nach rechts abknicken und auf dem Boden aufliegen. In dieser Stilform stehen auch drei Figuren des Grabes von Delicedere (Taf. 171, 3): der voranschreitende Knabe auf dem Relief links des Grabeingangs und die beiden weiblichen Figuren rechts davon[155]. Die stilistische Verwandtschaft, vor allem in der Faltengebung, erkennt G. Bruns-Özgan, datiert jedoch das Grab in die Zeit um 370 v. Chr., also rund 30 Jahre später als das Grab in Limyra und führt die Parallelen auf die Verwendung gleicher Vorlagen zurück[156]. Diese Beobachtung trifft zwar zu, jedoch erhebt sich die Frage,

154 Eichler 1950, 10; Bruns-Özgan 1987, 105–109. 264 Kat. F 8 Taf. 17, 1. 2; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 230–232 Taf. 23, 2. 3 (um 400 v. Chr.).

155 Bruns-Özgan 1987, 124–128. 261 f. Kat. F 3 Taf. 23, 1–3; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 230–232, Taf. 50, 1. 2.

156 Bruns-Özgan 1987, 127 f.: Die Autorin erkennt die gelängten und biegsamen Figuren der Schlichten Stilstufe und vergleicht diese mit dem Urkundenrelief um 375 v. Chr. (Meyer 1989, 280 Kat. A 51 Taf. 16, 2).

wie und auf welche Vorlagen hier zurückgegriffen wurde. J. Borchhardt hingegen verbindet diese beiden Grabdenkmäler und vermutet einen Bildhauer, der beide Grabreliefs gefertigt hat[157]. C. Praschniker weist die Tänzer der Türleibungen dem Meister der Kalydonischen Eberjagd zu und begründet dies mit der tänzelnden Bewegung der Jäger I 487, Fig. 2 und 4 (Atalante; Taf. 61, 3; 62, 2)[158]. Bei genauer Betrachtung wird man feststellen, dass aber selbst die beiden Tänzerfiguren der Türleibungssteine stilistische Unterschiede aufweisen und folglich auch von zwei Bildhauern ausgearbeitet sein könnten und außerdem die leichtfüßige Bewegung einer tänzelnden Figur, die im Falle der Türleibungssteine mit dem recht plumpen Körper der Tänzer kontrastiert, nicht mit jener der Jägerfigur vergleichbar ist. Darüber hinaus sind ähnliche tänzelnde Schrittsetzungen noch bei I 526, Fig. 4 (Taf. 46, 1) und I 528, Fig. 3 (Taf. 47, 2) der Landungsschlacht auf der äußeren Südseite zu beobachten, wohingegen den Bogenschützen auf dem Jagdfries der Nordseite, I 572, Fig. 4 (Taf. 132, 2) und I 569, Fig. 4 (Taf. 136, 2) die Leichtigkeit der Bewegung fehlt.

Wellenförmige Faltenschnüre nehmen die laufende Bewegung eines Kriegers (BM 850C) auf dem Großen Sockelfries des Nereidenmonuments in Xanthos auf[159]. Die scharf gezeichneten Falten sind geschmeidiger und nicht kantig gearbeitet, lösen sich jedoch fast vollständig von dem Körper und wirken appliziert, ganz im Gegenteil zu der zittrigen Fältelung des langärmeligen und eng anliegenden Chitons, der den Oberköper wie eine zweite Haut umhüllt. Vergleichbar sind noch der gepanzerte Krieger auf der Platte BM 860C und der Reiter auf BM 850L, wobei bei dem Reiter das Gewand insgesamt genauso wie bei dem Krieger BM 850C von der Verbindung mit dem Körper zur aufgesetzten Faltenführung übergeht, bei dem Gepanzerten vor allem wegen des höheren Reliefs die prägnant herausgearbeiteten Faltenschwünge die Oberschenkel durchscheinen lassen und so eine Verbindung zwischen Körper und Gewand entsteht[160]. Die ausladenden glockenförmigen Falten des Chitonrocks sind hier nicht vorhanden. Auf dem Architrav eines Grabes in Limyra (Taf. 169, 5–7; 170, 1–3) kommen diese glockenförmigen Chitonröcke auch vor, werden aber im allgemeinen auf Vorbilder des Heroons in Trysa zurückgeführt. Da viele Übereinstimmungen mit Figurentypen und Figurenstil des Heroons bestehen, datiert dieses Relief in die erste Hälfte des 4. Jhs.[161]. Auf einem Relieffragment in New York sind die Figuren plump dargestellt, die Gewandfalten hingegen weniger abgehackt, sondern weicher und fließender modelliert[162].

Vergleichbar sind auch die Chitonröcke einiger Figuren auf dem Fries der Stadtbelagerung und der Schlacht der Westseite, deren Falten glockenförmig und abgestuft ausschwingen (s. u.).

SÜDSEITE INNEN

Wie schon C. Praschniker festgestellt hat, ist davon auszugehen, dass für den Westteil der inneren Südseite zwei Bildhauer verantwortlich waren[163]. Die beiden Friesreihen (Freiermord und Kalydonische Eberjagd) unterscheiden sich in einigen Details; vor allem die auffallende Gestaltung der Mantelfalten bei einigen Figuren auf den unteren Platten, die sonst an keinem der Friese so gebauscht und üppig und völlig überzeichnet zu beobachten ist, lassen die Vermutung zu, dass nur eine kleine Künstlergruppe für die Anfertigung dieses Frieses engagiert wurde oder dass für diesen hervorstechenden Stil der Figuren ein einziger Bildhauer verantwortlich zeichnete. Gegen einen einzigen Bildhauer, der für die Kalydonische Jagd verantwortlich gewesen sei, spräche die etwas reduziertere Faltenführung bei den wenig bewegten Figuren; es wäre also durchaus denkbar, dass die beiden zentralen Platten der mittleren Szene mit der Erlegung des Ebers und den (erkennbaren) beteiligten mythisch-heroischen Figuren (I 487 und I 488,

157 Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 230–232.
158 J. Borchhardt vermutet in I 487, Fig. 2 Atalante und zitiert eine Textstelle bei Hesiod (Hes., kat. gynaik. F*3, 9; Hirschberger 2004, 152. 458–461), zum Wettlauf der Atalante, deren Gewand durch Zephyros aufgebauscht wird: Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 217 mit Anm. 78, allerdings weisen keine äußeren Merkmale auf eine weibliche Figur hin, obwohl die Gesamterscheinung des Jägers feminin anmutet.
159 Childs – Demargne 1989, 315–322 Taf. 33, 1; Nieswandt 2011, 61.
160 Childs – Demargne 1989, 315–322 Taf. 24, 1; 25, 1; Nieswandt 2011, 51 f.
161 Bruns-Özgan 1987, 170–177. 265 Kat. F 11 Taf. 31. 32; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 229 f.
162 Dohrn 1957, 132–137 Taf. 13.
163 Praschniker 1933a, 8.

Taf. 61, 1; 63, 1) von einem Bildhauer gefertigt wurden, dessen „Markenzeichen" eben diese Überzeichnung der aufgefächerten Falten war. Die anderen Platten könnten dann andere Bildhauer dieser Werkstatt oder Schule angefertigt haben. Aufgefächerte Chlamysfalten sind auch auf dem Amazonenfries der Westseite vorhanden, jedoch fehlt dort die ins Manieristische driftende Überzeichnung des Stoffes, dem nichts Naturalistisches mehr anhaftet. Die teilweise Gedrungenheit der Körper ist nicht nur bei den Figuren der Eberjagd zu sehen, sondern auch in hohem Maße bei den Kriegern des Schlachtfrieses auf der Westseite und ebenso bei den Figuren des Freiermordes. Die Annahme, dass eine Werkstatt für die Süd- und die Westseite (Schlacht, Stadtbelagerung) verantwortlich war, liegt aus mehreren Gründen nahe: Den meisten Figuren liegt eine gedrungene Proportion zugrunde, die Köpfe sind in vielen Fällen groß geraten, das Gewand liegt meist dicht am Körper und ist wenig strukturiert, die Falten der Chitone und Chlamydes hingegen schwingen in S-förmigen Falten aus (s. auch unten „Westseite").

EINZELPLATTEN

Die drei Platten sind hinsichtlich des Stils völlig unterschiedlich gearbeitet. Das Viergespann mit dem Wagenlenker und Krieger (I 507, Taf. 163, 1) ist nicht nur am besten erhalten, sondern auch in der Ausarbeitung viel klarer und detailreicher als die Figurengruppen der beiden anderen Platten. Vor allen die Platte I 506 (Taf. 167, 1) mit dem „Frauenraub" lässt im Vergleich weniger gute Qualität erkennen, die sich besonders in der Komposition zeigt. Denn die kleine Figur auf dem Arm des Kriegers ist kaum sichtbar und vom Schild verdeckt.

Die Platte mit dem Viergespann sticht unter den drei Einzelplatten in der Qualität der Ausarbeitung deutlich hervor. Die gerade auf dieser Platte an vielen Stellen noch nahezu original erhaltene Oberfläche verdeutlicht die hohe Qualität der Relieffiguren, die grundsätzlich einheitlichen Gestaltungsprinzipien der Figuren, die sich auch an anderen Friesen beobachten lassen.

Die Pferde des Viergespanns auf I 507 (Taf. 163, 1; 166, 1. 2) haben im Vergleich mit den Rössern der Dioskuren-Gespanne auf I 531 (Taf. 118, 1) und I 534 (Taf. 121, 1) kurze Rücken, kurze, zarte Beine und einen vergleichsweise kräftigen Hals. Ähnlich gedrungen, doch insgesamt besser proportioniert sind die Pferde des Gespanns auf I 448 (Taf. 69, 1). Die detaillierte Ausarbeitung der Köpfe zeigt sich beispielsweise in der Angabe der Schädelknochen und der Muskel, der Ohren, der Adern und der einzelnen Strähnen der Mähne des rechten Beipferdes. Somit kontrastiert die Gestaltung der Köpfe zu jener der Körper, der kaum Muskulatur aufweist. Vielleicht wird man diesbezüglich auf weitere Angaben durch Malerei verweisen, die gleichermaßen für die Figuren und den Wagenkasten vorauszusetzen ist, da weder Gewand, noch andere Details im Relief erkennbar sind. Von dem Gewand des Kriegers sind ausschließlich die Falten des abstehenden Chitonrockes wahrnehmbar, von dem des Wagenlenkers nur der Saum des Halsausschnittes und ganz zarte Falten an der linken Schulter.

Die gesamte Figur und besonders der Kopf des Wagenlenkers ähneln stilistisch der Figur des Schirmträgers der weiblichen Thronenden von der Stadtbelagerung auf der Platte I 462 (Taf. 90, 1). Diese Beobachtung führt zwangsläufig zu dem Schluss, dass zumindest diese eine Platte der Stadtbelagerung auch dem Bildhauer dieser Einzelplatte zugeschrieben werden kann (s. oben „Stadtbelagerung").

Das Bewegungsschema der Pferde – man kann in diesem Fall durchaus von einem Schema sprechen – gleicht sich bei allen auf den Friesen dargestellten Quadrigen: die beiden inneren Pferde wenden sich einander zu, die beiden äußeren heben den Kopf oder ziehen ihn ein. Allein das linke Gespannpferd auf I 520 (Taf. 39, 1) wendet den Kopf aus dem Bildfeld heraus zum Betrachter. Sie weisen einen schlankeren Körperbau und schmälere Köpfe auf als die anderen Pferde, passen daher auch stilistisch zu den

Figuren der äußeren Südseite (s. o.). Die Köpfe der Rösser I 507 sind von allen Pferden am besten erhalten; die feine Struktur der Nüstern und des Mauls ist gut zu erkennen. Das äußere rechte Pferd sticht wegen der Stirnhaare, die in festen Strähnen angegeben sind, hervor. Es wäre möglich, dass die ausführenden Bildhauer sich in dem Entwurf der Gespanne auf der äußeren Südseite, der West- und Nordseite an der Vorlage des Gespanns der Platte I 507 orientiert haben. Abweichungen in der Ausarbeitung weisen auf verschiedene Hände, die für die Gespanne verantwortlich zeichneten (vgl. auch die Beobachtungen von G. Forstenpointner, Kap. IV.5.).

BANKETT

Die obere Friesreihe mit den lagernden Paaren weist weitgehend einheitliche stilistische Merkmale auf, die sich in der Ausarbeitung der Körper der lagernden Männer, in der Anlage und Gestaltung der Gewandfalten und im Verhältnis von Körper und Gewand zeigen. Der bzw. die Bildhauer dieses Frieses waren bestrebt, die Teilnehmer am Bankett abwechslungsreich und lebendig wirken zu lassen. Dies ist insofern gelungen, als sich die Paare auf den Klinen in ihrer Haltung und Bewegung kaum wiederholen (vgl. Kap. IV.2.15), die Personen in variantenreichen Posen und Physiognomien dargestellt sind und selbst die Barttracht hinsichtlich der Länge und Dichte unterschiedlich ist. Homogen ist die Kleidung mit Chiton und Himation. Der Entwurf zum Fries geht vermutlich auf einen geübten und erfahrenen Künstler zurück. Die Umsetzung in Stein ist jedoch nicht in gleichem Maße geglückt, denn die Oberkörper der Figuren wirken ungelenk, die Schulterpartien sind zum Teil anatomisch nicht naturgetreu wiedergegeben, die Arme scheinen im Verhältnis zu den Körpermaßen oft zu kurz geraten zu sein. Besonders deutlich wird das bei dem rechts Lagernden auf I 509 (Taf. 158, 1), dessen linke Schulter nicht gemäß der Anatomie des Schulterbereichs geformt ist, genau wie bei dem rechten Lagernden auf I 496 (Taf. 156, 1), dessen linke Schulter ungewöhnlich breit und unförmig ausgearbeitet wurde und ebenso ungeschickt hochgezogen ist, als wäre sie Teil eines anderen Körpers. Die dazugehörige Hand ist hingegen eher zart ausgefallen. Der Bauch erscheint als schwammige Masse und lässt keine Hüfte erkennen, wie das auch beim rechten Gelagerten auf I 493 (Taf. 156, 1) der Fall ist. Sein Nachbar ist besser proportioniert. An den beiden Figuren auf I 494 (Taf. 155, 2) zeigen sich proportionale Unstimmigkeiten an den Armen, die vor allem bei dem linken Lagernden zu kurz geraten sind, ebenso an den Schultern dieser Figur, die zu schmal ausgefallen sind. Eine ähnliche Beobachtung lässt sich bei den zwei Männern auf I 508 (Taf. 161, 4) machen. Die aufgrund der Drehbewegung notwendig gewordene Verkürzung der Schulterpartie bei der linken Figur ist nicht souverän gelungen, ebenso wenig beim rechten Lagernden, der zusätzlich kürzere Arme erhalten hat, als es eine ausgewogene Proportion verlangt hätte. Hinzu kommt bei dieser Figur die Hüftpartie, die zwar hinter dem Kissen des Vordermanns verschwindet, sich aber stark zum Schritt hin verjüngt und damit nicht mehr realen Körperverhältnissen entspricht.

Die Gestaltung des Gewandes der Gelagerten unterliegt zwar keinem erkennbaren Schema, erfolgte aber relativ einheitlich. Sie richtet sich nach den Bewegungen und der Körperhaltung der Figuren. Um den Bauch fallen die Falten des Himations in weichen und breiten Bögen, die entweder wellenförmig geschwungen über die Oberschenkel laufen (I 494, Fig. 1; I 495, Fig. 1; I 496, Fig. 1; I 497, Fig. 2; I 509, Fig. 2; I 508, Fig. 2; Taf. 155, 2. 3; 156, 2; 157, 1; 158, 1; 161, 4) oder in unruhiger bogenförmiger Führung, ähnlich einem Schurz, den Bauch verdecken (letzteres ist in der Regel bei den rechts gelagerten Figuren der Fall). Jeweils von der rechten Hüfte kommend, bauschen sich die Falten zur linken Hüfte, die auf dem Bett aufliegt, zusammen und die Kanäle verengen sich. Die Oberflächenverwitterung hat zu einem gratigen Erscheinungsbild der Gewandfalten beigetragen. Einige Figuren zeigen geschwungene Faltenverläufe um Bauch

und Hüfte und auch das die Beine bedeckende Himation folgt der individuellen Körperhaltung der Figur und ist einmal dichter und schwungvoller, das andere Mal vereinzelt und schematischer strukturiert. Die Falten des Chitons sind meist nur mehr schwach im Relief am Oberkörper, den Armen und dem Halsausschnitt wahrnehmbar. Auch hier wird die Intensität der Faltengebung variiert. Die Gewandstruktur am Oberkörper ist durchwegs flach ausgearbeitet und unterscheidet sich bezüglich Intensität und Dichte. Die Struktur nimmt jeweils den Faltenwurf des V-förmigen oder runden Ausschnitts auf und ist bei einem Großteil der Gelagerten trotz der Abwitterung noch gut erkennbar: Bei den meisten Figuren bleibt das Gewand um den Oberkörper verhüllend, ohne die Körperformen, also in diesem Fall die Brustmuskulatur, sichtbar zu machen. Anders zeigt sich das Verhältnis Körper/Gewand bei den Beinen der links Gelagerten, deren Formen sich gut unter dem Stoff abzeichnen. Hier differenziert der Bildhauer zwischen flachen Falten, die die Haltung der Beine und den dicht um den Körper gespannten Stoff nachzeichnen, und tiefer angelegten Falten, die dort angesetzt sind, wo sich der Stoff zusammendrängt. Bei einigen Figuren sind unter der Achsel die gebauschten Falten des Ärmelausschnitts zu sehen (I 493, Fig. 2; I 494, Fig. 2; I 496, Fig. 1; I 497, Fig. 1; I 509, Fig. 2; Taf. 156, 2. 3; 155, 2; 157, 1; 158, 1).

Deutlich ausgewogener präsentiert sich der Lagernde auf der Seitenwand der Vorhalle des Felsgrabes Nr. 81 in Myra (Taf. 172, 2)[164]. Der nackte Oberkörper ist wohl proportioniert, sowohl der sich aufstützende als auch der das Rhyton hochhebende Arm ist anatomisch korrekt wiedergegeben. Das Himation, das die Hüften in dichten Faltenwürfen bedeckt, zeigt eine wesentlich lebendigere Gestaltung als bei den Figuren des Bankettfrieses am Heroon. Die gesamte Figur erinnert ikonographisch und auch stilistisch z. B. an den unbärtigen Gelagerten (BM 898, Fig. 6; Taf. 176, 6) auf dem Cellafries der Nordseite des Nereidenmonuments, der nach links lagert, den muskulösen Oberkörper dem Betrachter zuwendet und ein Rhyton hebt[165]. Der qualitative Unterschied zwischen den Figuren ist evident und legt den Schluss nahe, die ausführenden Hände bei einigen Figuren am Bankettfries des Heroons waren wesentlich ungeübter als etwa der Bildhauer der gelagerten Figur des Grabes Nr. 81 in Myra.

Die Köpfe unterscheiden sich in der Masse der Haare, der Herausarbeitung der Locken und der Gestaltung der Haartracht als gesichtsrahmendes Element, d. h. einmal fallen die Locken tief in die Stirn und meist unregelmäßig (I 492, Fig. 2; I 493, Fig. 1. 2; I 494 Fig. 1. 2; I 495, Fig. 1. 2; I 497, Fig. 2; 155, 1–3; 156, 1. 2; 157, 1), das andere Mal rahmt die Haarmasse die Stirn (I 492, Fig. 1; I 496, Fig. 1; I 509, Fig. 2; Taf. 155, 1; 156, 1; 158,.1). Das von anderen Reliefs in Lykien geläufige kinnlange Haar der Männer (z. B. die Gepanzerten von der Schmalseite des Pajawa-Sarkophags, Xanthos; der Gelagerter vom Felsgrab Nr. 81, Myra; männliche Figur der amphiglyphen Stele von Yalnızdam[166]) findet sich hier nicht. Eher fühlt man sich an den „Priester" auf dem sog. Stierrelief von Trysa erinnert, der dicht gelocktes Haar und eine kurzen, ebenfalls lockigen Bart hat[167]. Die Haartracht bleibt beim Großteil der Köpfe lockig, kurz und dicht, aber insgesamt eine massige Einheit, die Länge und Dichte der Bärte variiert, erinnert im Gesamtbild an die Figuren des Banketts vom Cellafries des Nereidenmonuments. Der gesamte Fries mit den Gelagerten bleibt hinsichtlich der stilistischen Ausführung ohne Vergleich.

Das Bankett auf dem Nereidenmonument zeigt insgesamt noch intensiver bewegte Figuren mit variantenreicheren Motiven. Doch auch hier sind vereinzelt ungelenke Bewegungen (z. B. Diener mit vorgestreckter Hand; BM 898, BM 899) erkennbar[168].

Für die untere Friesreihe mit den tanzenden und musizierenden Figuren sowie mit den Bankettdienern könnten mehrere Hände verantwortlich zeichnen. Die Gestaltung der Falten bei den Tanzenden richtet sich zwar nach den Bewegungen, doch wirken die Figuren auf der Platte I 499 (Taf. 158, 2) mit den glockenförmig ausschwingenden Röcken und dem kontrastierenden Verhältnis Körper/Gewand, das gerade bei diesen beiden

164 Borchhardt 1975a, 136–138 Taf. 77 C.

165 Childs – Demargne 1989, Taf. 130, 1. 3.

166 Demargne – Laroche 1974, Taf. 44, 1–3 (Xanthos); Bruns-Özgan 1987, Taf. 14, 1 (Myra); Taf. 20, 1. 2 (Yalnızdam); Borchhardt u. a. 1969/70; Marksteiner 2002, 55 Anm. 152 Taf. 141; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 99 Taf. 8, 5 mit Literatur; Frede 2004.

167 Bruns-Özgan 1987, Taf. 19, 3.

168 Childs – Demargne 1989, Taf. 131, 1.

Mädchen wesentlich körperbetonter ausgearbeitet ist, wie von anderer Hand gefertigt als beispielsweise die Tänzerinnen der Platten I 498 und I 500 (Taf. 157, 2; 159, 1), bei denen sich die Beine stark durch das Gewand abzeichnen, der Umhang jedoch den Oberkörper weit mehr um- und verhüllt als bei den Figuren auf I 499. Die Proportionen der Körper sind bei I 499 zarter, was auch durch die Haltung der Figuren und die Anlage des Gewandes bedingt ist. Bei den Figuren der Platten I 501–I 504 (Taf. 160, 1; 159, 2; 161, 1. 2) fallen die relativ großen Köpfe auf, die für einen Bildhauer sprechen, der die drei Platten ausgearbeitet hat. Möglich wäre auch, dass die musizierenden Mädchen einem Bildhauer zuzuschreiben sind, die Knaben und die Diener wiederum einem anderen. Es ist durchaus wahrscheinlich und üblich, dass an fortlaufenden Friesplatten generell unterschiedliche Hände, vermutlich auch parallel, mit der Ausarbeitung tätig waren.

Zusammenfassend lässt sich für den Fries mit der Darstellung des Banketts eine einheitliche stilistische und auch kompositorische Ausarbeitung für die Platten mit den Lagernden konstatieren. Bei den tanzenden und musizierenden Figuren führen die Beobachtungen zu dem Ergebnis, dass mehrere Hände nebeneinander an der Ausführung beteiligt waren. Stilistische Ähnlichkeiten zu anderen Friesen des Denkmals konnten nicht erkannt oder festgestellt werden, sodass man davon ausgehen kann, dass eine Bildhauergruppe nur für diese Friesreihe verantwortlich zeichnete.

FREIERMORD

Die Figuren füllen, bis auf I 481, Fig. 2 (Taf. 50, 2, Penelope) und die jugendlichen I 481, Fig. 1 und 8 (Taf. 49, 2; 50, 2), die Plattenhöhe nicht aus. Die weiblichen Figuren haben generell eine gedrungene Statur, kräftige Beine und Arme. C. Praschniker betonte die plastische Ausarbeitung der Figuren und die starke Körperlichkeit, die beispielsweise an der kleinen Fig. 1 sowie an Fig. 3 und 4 (Taf. 49, 2) besonders zum Ausdruck kommt[169]. Die Dienerinnen Fig. 4 und 5 (Taf. 51, 1) weisen Merkmale jüngeren Alters auf, so drücken zum Beispiel der wenig ausgeprägte Brustbereich, die schlankere Hüftpartie oder die Haltung generell Jugend und zurückhaltende Unsicherheit aus. Penelope überragt die anderen Figuren nicht nur um eine halbe Kopflänge, ihre Statur ist matronenhaft und kräftig, wodurch sie auch rangmäßig hervorgehoben ist.

Die Gewandfalten der weiblichen I 481, Fig. 2–5 (Taf. 49, 1) weisen ähnliche stilistische Formen auf: Die Steilfalten verlaufen in breiten Stegen und eher flachen, aber breiten Kanälen. Diese kompakt angelegten Faltengebilde kontrastieren zu dem eng anliegenden Stoff, der das Spielbein umgibt. Eine Steigerung ins Blockhafte erfährt diese Ausarbeitung der Falten auf den Reliefs des Grabbaus im Inneren des Temenos, (I 585a. c; Taf. 13, 6; 14, 4). Zahlreiche Vergleiche lassen sich auf griechischen Reliefs und auch in der Rundplastik besonders ab etwa der Mitte des 5. Jhs. namhaft machen, mit einer deutlichen Konzentration in der Zeit zwischen 430 und 410 v. Chr., die in unterschiedlicher Intensität und Verdichtung diese Steilfalten isoliert vom Gewand und als losgelösten Stoffteil hervortreten lässt[170]. Letzteres trifft auf die schon erwähnten Reliefs des Grabbaus zu, bei den Figuren der Platte I 481 bleibt jedoch die Einheit des Gewandes bewahrt, die Falten öffnen sich von der Hüfte weg und gehen sanft in Steilfalten über, die sich dann entlang des Standbeins verdichten. Die Segelfalten zum seitlich gestellten Spielbein sind tief und haben überwiegend gratige und kantige Stege. Bei Fig. 4 und 5 (Taf. 51, 1) ist eine Segelfalte hochgezogen und der Saum des Peplos führt in sanftem Schwung vom Rist zu den Steilfalten, bei Fig. 3 (Taf. 49, 2) fächert sich die Segelfalte in zwei weit V-förmig geschwungene Falten zum Standbein hin auf, die sich beim Himation in drei einzelnen Falten darüber fortsetzen. Bei Fig. 2 (Taf. 50, 2) fächern sich die Segelfalten vom Rist und von Knöchel kommend in drei Bögen. Unterhalb des Kolpos setzen die Gewandfalten am Bauch der Fig. 2 in flachem Relief und in dichten Parallelfalten an, verlaufen sich am rechten Oberschenkel des Spielbeins

169 Praschniker 1933a, 4–7; Childs 1976, 282 mit Anm. 1, Abb. 1.

170 z. B. Eleusinisches Weihrelief, Athen (Kreikenbom 2004, 218 f. Abb. 143 a; 440/430 v. Chr.); sog. Brückenbaurelief, Eleusis (Kreikenbom 2004, 219–223 Abb. 149; 422/421 v. Chr.); Koren des Erechtheions, Athen (Kreikenbom 2004, 220 f. Abb. 152–154; 421/416 v. Chr.); Urkundenrelief, Paris und Relief in Kopenhagen (Kreikenbom 2004, 222 Abb. 155; 420/410 v. Chr.; Abb. 156; 410/409 v. Chr.); Urkundenrelief, Athen und Relief der „Diotima“, Athen (Kreikenbom 2004, 224 f. Abb. 163; um 403/402 v. Chr.; Abb. 164; um 410 v. Chr.). Vgl. auch Schefold 1934, 73, der in der Figur der Penelope „durch das Spiel des Mantels“ aufgelockerte Konturen konstatiert.

und verbreitern sich zum Standbein hin. Bei Fig. 4 (Taf. 51, 1) sind über dem Spielbein keine Falten zu erkennen, über dem Standbein setzen die Falten breit an. Die Fältelung des Kolpos ist schlaufenförmig gestaltet oder zieht sich in S-förmigen Wülsten zu den Hüften abwärts. Der V-förmige Ausschnitt des Peplos ist bei den Fig. 2, 4 und 5 als erhabener Rand gezeichnet, bei Fig. 2 verlaufen Parallelfalten zum Brustbein und lösen sich in unterschiedliche Richtungen unterhalb der Brust auf. Der Stoff des Schleiers flattert in ansteigender Wellenform eine halbe Armlänge über die linke Hand hinaus und endet in einem hochgestellten Zipfel. Vom größeren Wellenberg fällt der Saum in schlangenförmigem Lauf herab, verliert an Reliefhöhe und schwingt etwa in Kniehöhe der Fig. seitlich in einem Zipfel aus. Der untere Saum bildet eine Omega-förmige Falte („Omegafalte" oder schlaufenförmige Falte; „keyhole-ended folds", s. u.), die hinter der Figur ausläuft. An der linken Seite der Fig. 2 verläuft der Stoff weniger bewegt von der Schulter in einem flachen Bogen zur Hand, die das Tuch fest umgreift. Das herabfallende Ende des Schleiers ist in tiefem Relief gearbeitet. Ähnlich bewegt hängt das Ende des über den Kopf gezogenen Himations der Fig. 3 an der linken Körperseite herab. Auf dem Kopf liegt der Mantel bei Fig. 2 und 3 glatt auf und ist weit nach hinten gezogen, sodass das Haar bis zum Scheitel sichtbar ist. Die Falten des vor dem Bauch gebauschten Himations verlaufen in eher schmalen Graten, ebenso die Falten des Chitonoberteils, die unter der Brust in Bögen herabhängen. Das Apoptygma der Fig. 5 (Taf. 51, 1) bauscht sich über der Gürtung in kleinen Falten, an der Hüfte ist es bis auf zarte Faltenbildungen über dem rechten Bein und der ellipsenförmigen Falte vor dem Bauch nahezu glatt. Am unteren Ende des Apoptygmas ist die Salkante sichtbar.

Bewegungsbedingt ist der Faltenverlauf des Chitons der Fig. 6 (Taf. 51, 2) vor allem im Schrittbereich gratig geschwungen, der Saum bildet zwischen den Beinen eine Omegafalte und am linken Ende einen kleinen Bausch. Sonst ist das Gewand weitgehend faltenfrei gestaltet. Über der breiten Gürtung ist der verzogene V-förmige Ausschnitt am Rücken erkennbar. Unter den Achseln fällt das Oberteil in schlaufenförmigen Falten abgetreppt herab. Das gestuft geschnittene kurze Haar mit einer eingeschlagenen Lockenreihe im Nacken von Fig. 6, der sog. Melantho, erinnert an die Frisur einer Dienerin auf einer Grabstele in Athen[171]. Auffallend bei der fliehenden Dienerin sind die Haarsträhnen entlang der Schläfe, die in das Gesicht fallen, wie das auch bei einigen der Helmtragenden der Fall ist und durchgehend von der Stirn bis zum Nacken auch bei Figuren etwa auf Grabstelen im 4. Jh. v. Chr. üblich ist, beispielsweise bei der stehenden kurzhaarigen auf einer Grabstele aus dem Piräus[172]. Die Melantho dürfte zeitlich nahe an die beiden Stelen in Athen zu reihen sein, denn im 4. Jh. werden die in das Gesicht gekämmten Locken bzw. Strähnen zum Charakteristikum dieser Kurzhaarfrisuren, die sich mehr und mehr zu einer kompakten dichten Haarmasse mit dicken Locken entwickeln[173]. Das Haar der sog. Eurykleia rahmt den Kopf in einer einheitlichen Haarmasse, von der in Wangenhöhe einzelne Strähnen ausgearbeitet sind. Es ist möglich, dass die Haarstruktur noch durch Malerei gezeichnet war.

Von Fig. 1 (Taf. 49, 2) ist die unruhige Fältelung des Oberteils noch schwach im Relief erkennbar, der Kolpos ist schmal und kaum gebauscht, die Steilfalten des Peplos sind breit mit ausgedehnten Tälern. Die Nestelung des Peplos ist an den Schultern der Fig. 2, 4 und 5 (Taf. 50, 1; 51, 1) erkennbar.

Die Falten des Chitonrocks von Fig. 7 verraten eine heftige Bewegung, die durch die Schrittstellung zum Ausdruck kommt: Links flattert der Saum in einer Omega-förmigen Falte auf, im Schritt und auf dem linken Oberschenkel ziehen sich gratige Falten in einem Schwung herab. Der Körperbau dieser männlichen Figur ist schlanker und weniger gedrungen, die kräftige Wadenmuskulatur zeichnet sich noch deutlich ab.

Der Chitonrock der Fig. 8 flattert durch die Laufbewegung auf und entlang des Saumes erkennt man noch eine eingezogene Falte im Schrittbereich. Bis auf die kaum erkenn-

171 Dohrn 1957, 115–117 Taf. 16 a (Fragment einer Grabstele aus Athen: Athen, Nationalmuseum, Inv. 1858; um 403–397 v. Chr.); Kaltsas 2002b, 151 Kat. 292 datiert das Stück um 420 v. Chr.

172 Dohrn 1975, 172–178 Taf. 9 a (Grabstele aus dem Piräus: Athen, Nationalmuseum, Inv. 752; erstes Viertel 4. Jh. v. Chr.); Kaltsas 2002b, 163 Kat. 320.

173 Vgl. die Entwicklung anhand der Beispiele bei Kaltsas 2002b, 182 f. Kat. 360 und 362; 187 f. Kat. 369; 191 Kat. 379.

bare Vertiefung im Bereich der Gürtung ist keine Faltengebung des Chitons zu sehen[174]. Der locker um die Schulter geworfene Mantel des Telemachos hebt diesen gegenüber seinem chitontragenden Vater Odysseus hervor, denn er gehört zu den unbekleideten Figuren, wie die Freier selbst, steht also diesbezüglich auf einer Ebene mit den zu Meuchelnden. Der Mantel fällt in weichen und sanft geschwungenen Falten am Rücken und am Oberkörper herab und erinnert diesbezüglich an den Lapithen auf dem Bassai-Fries, der sein Knie in den Rücken eines zu Boden gegangenen Kentauren drückt[175]. Die Haltung der beiden Figuren ist freilich unterschiedlich, doch wirkt der Mantel in beiden Fällen störend und für die Bewegung hinderlich. Stilistisch kontrastieren die sich nach unten öffnenden Röhrenfalten bzw. die Tütenfalten des Umhangs von Telemachos zu den aufflatternden Faltengebilden der Umhänge auf anderen Friesen des Heroons. Wie verschieden die Gewandfalten der Mäntel im ausgehenden 5. Jh. v. Chr. gestaltet sind, zeigen zwei Urkundenreliefs in Athen[176], auf denen die Mantelfalten einmal flächiger mit dichteren Saumwellen, das andere Mal zurückhaltender und in schmäleren Bahnen herabfallen. Bei der Figur des Telemachos sind im Vergleich vor allem die Gewandfalten am Oberkörper dichter und kompakter, die Falten am Rücken gestuft und breit angelegt, wodurch sie etwas schematisch wirken. Ähnliche Draperien in S-förmig geschwungenen oder fächerförmig fallenden Stofffalten sind bei den Mänteln der Freier I 483, Fig. 3; I 484, Fig. 3 und I 486, Fig. 1 (Taf. 56, 2; 57, 1; 59, 2) zu sehen.

Die Friesreihe mit dem Feiermord zeigt also jeweils einheitliche stilistische Merkmale bei den Platten mit den Freiern und bei der Penelope-Platte, die sicherlich von einem anderen Künstler ausgeführt wurde. Für die Platte mit Odysseus und Telemachos könnte man zwei Bildhauer vermuten, nämlich einen, der die Hauptfiguren herausgearbeitet hat, und einen anderen, der für den rechten Teil der Platte verantwortlich war und vielleicht auch die restlichen Platten mit den Freiern bearbeitet hat.

KALYDONISCHE EBERJAGD

An keinem der Friese klingen die Stilmittel des Reichen Stils intensiver an als auf dem Fries mit der Kalydonischen Eberjagd. Vor allem die schwungvollen Bewegungen der Jägerfiguren, die noch durch die stoffreichen Gewänder und Gewandfalten betont werden, verleihen den bewegten Figuren des Frieses einen einzigartigen Charakter. Im Fokus stehen die Figuren der Platten I 487 und I 488. Wie schon W. A. P. Childs herausgearbeitet hat, sind die Omega-förmigen Falten oder „keyhole-ended folds“ der Chitone und Mäntel eine Besonderheit der Heroonfriese, die hier in ihrer ausgeprägtesten Form zu sehen ist[177]. Weder an den Friesen des Niketempels noch an den Bassai-Friesen finden sich derartig reich geschwungene und locker aufgefächerte Gewänder. Auf dem Schlachtfries der Westseite hat nur ein Krieger (I 457, Fig. 1; Taf. 83, 1) einen wehenden Mantelumhang, der in schweren, aber reduzierten Falten aufflattert (vgl. auch Westseite, Amazonomachie). Auch die Intention, mit den Falten des Mantels des Jägers I 487, Fig. 2 (Taf. 61, 3) den Reliefgrund zu füllen, erklärt noch nicht die so manieristisch bewegt aufgefächerten Falten, die wie eine Stütze der Figur wirken. Freilich ermöglicht dieser in einzelnen breiten Röhrenfalten aufgefächerte Mantel dem Bildhauer, den Grund zwischen Fig. 1 und 2 zu füllen, ohne den ausgestreckten Arm der Fig. 1 zu unterlegen oder zu überschneiden, da das Faltengebilde nur an zwei Stellen wirklich weit auslädt. Dies wäre im Stil der meist als einheitlich flächige Stoffpartie gearbeiteten Umhänge der Kämpfer auf dem Fries des Niketempels (Taf. 180, 1.2) so nicht durchführbar gewesen und war vermutlich auch nicht intendiert, da es bei diesen Friesen oft zu Überschneidungen von Figuren und Gewand kommt. Generell lässt sich, verglichen mit den anderen Friesen des Heroons, eine noch gesteigerte Form der ausschwingenden Falten sowohl der Umhänge als auch der Chitone konstatieren. An diesem Fries zeigen sich hinsichtlich der stilistischen Ausarbeitung sehr individuelle gestalterische

174 E. Kjellberg betonte die Vorbilder für die weiblichen Figuren dieser Platte in der attischen Kunst unter Perikles, datierte den Fries aber in jüngere Zeit: Kjellberg 1926, 93. Vgl. Childs 1976, 281 f. Abb. 1.

175 Hofkes-Brukker 1975, 60 (BM 526). Childs 1976, 310 f. Abb. 23.

176 Meyer 1989, 38 f. 273 f. Kat. A 26 Taf. 10, 1 (Urkundenrelief von der Akropolis: Athen, Akropolis-Museum, Inv. 1333; um 403/2 v. Chr.); Kat. A 27 Taf. 10, 2 (Schatzmeisterurkunde: Athen, Epigraphisches Museum, Inv. 7862; um 400/399 v. Chr.).

177 Childs 1976, 287–291.

Elemente, die sich in dieser Form auf den anderen Friesseiten des Heroons nicht wiederfinden und daher als die individuelle Handschrift des ausführenden Bildhauers zu werten sind. Für diese üppigen Formen der Gewandgestaltung lassen sich nur annähernd Figuren vom Bassai-Fries (Taf. 177, 1–7) [178] oder die sog. rasende Mänade auf einem Relief im Konservatorenpalast in Rom namhaft machen[179]. Vereinzelt lassen sich diese gestalterischen und gewandbetonten stilistischen Züge auch auf dem Fries des Niketempels beobachten[180]. Diese Details sind nicht nur charakteristisch für die Friese des Heroons, sie zeigen auch den Reichen Stil in reinster Ausformung. Das gilt gleichermaßen auch für die Wechselwirkung von Körper und Gewand, die in ihrer Grundidee mit den Nereiden des Nereidenmonuments vergleichbar ist. Jedoch findet sich der Kontrast von Gewand und Körper nicht auf allen Friesen in gleichermaßen ausgeprägter Form.
Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass für diese Friesreihe ein vielleicht führender Bildhauer oder Meister einer Werkstatt verantwortlich zeichnete, der die zentralen Platten mit den bewegten Figuren ausgearbeitet hat, für die Gestaltung der anderen Platten wird man von einem oder mehreren anderen Bildhauern ausgehen.

WESTSEITE

LANDUNGSSCHLACHT

Die Figuren der Landungsschlacht, die über zwei Friesreihen gearbeitet ist, ergeben hinsichtlich der stilistischen Kriterien kein einheitliches Bild, denn einige Figuren sind klein, mit gedrungenem Körperbau und relativ großen Köpfen dargestellt, und zwar auf beiden Seiten der Kampfeinheiten. Andere wiederum sind hochgewachsen, haben wohl proportionierte Körper und eher kleine Köpfe. Es ist davon auszugehen, dass es für die beiden Friesreihen einen einheitlichen Entwurf gegeben hat und die ausführenden Bildhauer, von denen mehrere an diesem Fries zum Einsatz gekommen sind, für die unterschiedlichen Charakteristika verantwortlich waren. Beispielsweise lassen sich Ähnlichkeiten in den Figuren I 452, Fig. 4; 453 Fig. 1 und 3 (Taf. 76, 2; 77, 1) feststellen, sodass davon auszugehen ist, dass an einer Platte auch zwei oder mehrere Bildhauer tätig waren. Die beiden speerführenden Krieger I 447, Fig. 3 und 4 (Taf. 68, 1. 4) sind wiederum so unterschiedlich in Körperbau und Ausführung, dass auch an dieser Platte mehr als ein Bildhauer anzunehmen ist. Das Gleiche ist bei I 449, Fig. 3/4 und 5/6 (Taf. 71, 1. 2) zu beobachten, die paarweise je einem Künstler zugeordnet werden können, wie anhand der Gewandfalten deutlich wird: Bei dem Krieger des linken Paares ist der Chiton so gearbeitet, dass der Stoff über die Gürtung fällt, und zwar in L-förmig geschwungenen Faltenverläufen, der Chitonrock in einem stark S-förmigen Faltenschwung absteht und im Schritt zwei breite S-förmige Falten ausgearbeitet sind. Die Waden der Krieger haben eine prägnante Muskelzeichnung, ähnlich wie der Bärtige hinter dem Paar. Hingegen sind die Beine des anderen Paares weniger durch Muskelzeichnung strukturiert, das Knie der vorderen Figur ist spitz und nicht abgerundet wie das seines Gegenübers. Der Saum des Chitons verläuft wellenförmig, Faltenverläufe im Schritt sind nicht angegeben, auch nehmen diese Krieger mehr Raum in Anspruch als das andere Paar. Man wird nicht fehlgehen, möchte man das rechte Paar einem anderen Bildhauer zuweisen als die vier Figuren im linken Bildfeld. Eine solche Unterscheidung erlauben auch die Figuren auf I 450 (Taf. 72, 1), wobei in diesem Fall der rechte Krieger einem anderen Bildhauer zugeordnet werden kann (Gewandfalten, Unterschenkel) als die Gruppe links, die zumindest stilistisch eine Einheit bildet. Die Platte I 451 (Taf. 73, 1) wiederum wird grundsätzlich einem Künstler zuzuweisen sein, denn die Figuren zeigen insgesamt stilistisch ein weitgehend einheitliches Bild, nicht nur hinsichtlich der Ausarbeitung des Gewandes, sondern auch der Proportionen der Körper.

178 Hofkes-Brukker 1975.
179 Kreikenbom 2004, 190 Abb. 118.
180 Harrison 1997.

Eine vergleichbare Ausarbeitung der Panzer und Köpfe der Figuren sowie kleinteilig geschwungene Falten am Chiton zeigen die Figuren auf I 454 (Taf. 78, 1) und I 455 (Taf. 79, 2; 80, 1), die vermutlich auch einem Bildhauer zugeschrieben werden können. Für I 456, Fig 2 (Taf. 81, 1) wird man den Künstler verantwortlich machen, der auch I 454, Fig. 5 und I 455, Fig. 1 gefertigt hat, die einem Bildhauer zugesprochen werden können. Einheitliche Merkmale finden sich bei den schwingenden Chitonröcke, beim Wechsel von jugendlich bartlosen und reiferen bärtigen Kriegern sowie bei den Rüstungen. Auffallend sind hier wiederum die stark gebogenen S-förmigen Saumfalten der Chitone, die unterschiedlich stark ausgeprägt sind. Einige haben eine betonte Glockenform mit weichen Faltenbögen, andere wiederum die kantige S-Form. Bildhauerhände lassen sich nicht eindeutig trennen, denn diese stilistische Eigenheit variiert auf einer Platte[181]. Wehende Umhänge und aufgebauschte Mantelfalten sind auf dem Schlachtfries wenig dominant und nur bei zwei Figuren vorhanden (I 457, Fig. 1; I 458, Fig. 2; Taf. 83, 1; 85, 4)[182]. An diesen Platten können stilistische Gemeinsamkeiten wiederum sehr gut demonstriert werden. Der Ausarbeitung der Chitonröcke liegen gleiche Merkmale zugrunde: Die ausschwingenden Falten an den Seiten erfolgten nach dem Schema der „keyhole-ended folds" und sind dann abfallend (I 456, Fig. 1–3; I 457, Fig. 3 und 4; I 458, Fig. 2; Taf. 81, 1; 83, 1; 85, 4) oder enden mit einem S-förmigen Schwung nach oben. An manchen Figuren kommen beide Varianten vor. Die Gewandfalten zeichnen sich durch weiche Konturen aus. Drei Krieger sind in Rückenansicht gezeigt, an ihnen stellt man kleine Unstimmigkeiten in den Proportionen und Körperverkürzungen fest, die auch an I 457, Fig. 1 und 4 (Taf. 83, 1) zu sehen sind. Die gestikulierenden Krieger im Muskelpanzer sind vermutlich nicht von demselben Bildhauer gefertigt, denn es sind feine Unterschiede in der Gestaltung der Falten der Chitonröcke und im Brustbereich auffällig. Bei I 458, Fig. 2 (Taf. 85, 4) sind die Brust- und Bauchmuskeln stärker betont und auch plastischer ausgearbeitet, hingegen ähneln sich die beiden I 452, Fig. 3 (Taf. 76, 2) und I 456, Fig. 3 (Taf. 81, 1) nicht nur in der Bewegung, sondern auch in der weichen Zeichnung des Brustpanzers, dessen Laschen nahezu identisch angelegt sind; ähnliche Beobachtungen lassen sich für die Gewandfalten an den Chitonröcken machen. Zu dieser „Gruppe" der Muskelpanzer gehört auch noch der wagenbesteigende Krieger I 448, Fig. 1 (Taf. 69, 2), dessen Kopf nicht nur hinsichtlich der physiognomischen Züge, sondern auch der Ausarbeitung des Helmes mit I 452, Fig. 3 vergleichbar ist. Weitere Übereinstimmungen zeigen sich in dem kräftigen Körperbau und den Proportionen der Figuren. Die Chitonfalten liegen bei I 458, Fig. 2 enger am Körper und schwingen kaum aus, sie lassen den Stoff dadurch feiner erscheinen als bei I 456, Fig. 4 (Taf. 81, 1). Für die drei Platten I 456–I 458 waren vermutlich drei Bildhauer zuständig, deren Stil jedoch nur in geringfügigen Details differiert. Es wäre durchaus möglich, dass diese einer Gruppe oder Werkstatt zugeschrieben werden können. Wohl proportioniert sind die Figuren auf I 447 (Taf. 68, 1), doch allgemein von eher schlankerer Statur und somit wieder mehr mit den Platten der oberen Reihe vergleichbar, nämlich mit den Figuren auf I 449, I 451 und I 459 (Taf. 70, 1; 73, 1; 86, 2).

Weitgehend einheitliche stilistische Merkmale weisen die Figuren der Platten I 453–I 455 auf, die sich beispielsweise an den Muskelpanzern (I 453, Fig. 5; I 454, Fig. 4; Taf. 77, 1; 78, 2) und an den jugendlich bartlosen Kriegern im glockenförmig ausgestellten Panzer (I 453, Fig. 1; I 454, Fig. 3; Taf. 77, 1; 78, 1) festmachen lassen. Vergleichbar sind auch die Figuren im Lederkoller auf I 455, Fig. 3 und I 457, Fig. 4 (Taf. 80, 1; 84, 1), deren Chitonröcke im Verlauf der Falten nahezu austauschbar wären, so ähnlich sind die wellenförmig flatternden Gewänder angelegt. Stilistische Ähnlichkeiten zeigen sich außerdem bei den unbärtigen Kriegerfiguren I 455, Fig. 4; I 454, Fig. 1 und 3. Betrachtet man die Platten I 453–I 455, so ließe sich folgende Aufteilung der Figuren an unterschiedliche Bildhauer vornehmen: Die Figurengruppen I 453, Fig. 3–5; I 454, Fig. 4 und 5 wären

181 So wäre eine Trennung nur möglich, wenn zwei Bildhauer auf einer Platte zum Einsatz kamen.

182 Praschniker 1933a, 9–15 Abb. 5. 6; Childs 1976, 282–285 Abb. 2. 6.

aufgrund der auffallend schmalen Körper bzw. Oberkörper und der etwas gedrungen wirkenden Arme einem Bildhauer zuzuschreiben, die anderen Gruppen I 453, Fig. 1 und 2; I 454, Fig. 1–3 sowie alle Figuren der Platte I 455 wiederum einem Bildhauer. Diese Annahme unterstützt auch die Ausgestaltung der Gewandfalten.
Zusammenfassend können anhand der Ausarbeitung von Gewandfalten, der Proportionen der Figuren und der Plastizität einzelner Figuren für die Landungsschlacht der Westseite drei unterschiedliche Bildhauer angenommen werden[183]. Dabei gibt es einige Platten, deren Figuren auf die Hand eines Bildhauers schließen lassen, andere Platten, deren Kämpfergruppen so angelegt sind, dass ein Nebeneinander von zwei Bildhauern möglich ist, wobei sich auch konkrete Hinweise auf zwei ausführende Künstler zeigen, die jeweils eine Gruppe ausgearbeitet haben. Die kritische Studie von C. Praschniker, der den Figuren jegliche Plastizität abspricht und die Grobheit der Körper und Köpfe sowie die Steifheit der Bewegungen betont, behalten nur zum Teil Gültigkeit. Eine stärkere Biegung der Körper, wie sie etwa bei den Figuren im unteren Fries der Stadtbelagerung zu sehen ist, geht wiederum durch widernatürliche Hohlkreuzbildung an einer realistischen Auffassung des Körpers vorbei. Es sind Stilmittel, die deutlich die Handschrift eines entwerfenden und ausführenden Bildhauers tragen. Dem Thema des Kampfes stehen die grobschlächtigen Figuren nicht entgegen. Vergleicht man nun die Figuren des Bassai-Frieses so sind diese insgesamt deutlich plastischer ausgeführt, die Proportionen durchwegs gedrungen, jedoch ausgewogen, ebenso die Köpfe, allerdings sind einzelne Figuren in ihrer Haltung ungeschickt angelegt.

STADTBELAGERUNG

Die Reliefplatten der Stadtbelagerung gehören zu den qualitätsvollsten der Heroonfriese, wie schon öfter in der Forschung festgestellt wurde, nicht allein wegen der Darstellung der ummauerten Stadt, die sich – gegliedert durch fünf Türme – über die gesamte Frieslänge zieht und mit versetzten Türmen, einem Gebäude mit Giebeldach und nicht zuletzt mit den aus dem Reliefgrund tretenden Thronenden und dem Schlächter sowohl Raum als auch Perspektive vermittelt.
Bezüglich des Gewandstils der Figuren dominieren die glockenförmig ausschwingenden Chitonröcke mit abgekantet S-förmig geschwungenen Faltensträngen (z. B. I 461–I 463, I 465, I 467, I 468; Taf. 89, 2; 90, 1; 96, 2; 98, 1; 102, 1. 3), die auf einen dünnen Stoff weisen, der den Körper sanft umspielt. Diese Chitone kontrastieren zu denen der Krieger auf dem Schlachtfries, welche die Körperformen zwar erahnen, jedoch einen festeren Stoff vermuten lassen. Dieser Unterschied kann nun als eine Stilform des ausführenden Bildhauers gesehen werden, denn der Gesamtentwurf gab sicherlich grundlegende stilistische Formen vor.
Die Krieger der Stadtbelagerung, also sowohl die Verteidiger auf den Mauern als auch die Angreifer vor der Stadt, haben schlanke Körperformen, anders als beispielsweise die Krieger des Schlachtfrieses. Außerdem sind die Figuren in den Knien locker und weicher, das heißt, sie beugen beide Knie etwas, wodurch sie leichtfüßig wirken. Ein zarter S-Schwung im Oberkörper unterstreicht diesen Eindruck, der vor allem bei den drei Angreifern im Trikot (I 464; Taf. 97, 1) zur Geltung kommt und auch bei Figuren an der äußeren Südseite zu erkennen ist. Das Untergewand des Gepanzerten in Opferhaltung (I 462, Fig. 3; Taf. 91, 1) sticht unter allen anderen durch die geraden schmalen Faltenstränge hervor, die nicht ausschwingen und so eng an den Schenkeln liegen, dass sich sogar der Schritt durchdrückt. Die Betonung des Körpers zeigt sich auch im Muskelpanzer, der einen muskulösen Oberkörper nachzeichnet und in der Taille fast zu eng geschnitten ist. Ähnlich fällt auch der Chiton des Jägers vom Fries mit der Kalydonischen Jagd, der den verwundeten Kameraden stützt (I 486a; Taf. 59, 3). Dichteren Stoff zeigen die Chitone der gepanzerten Aresfiguren auf zwei Weihreliefs in Palermo

183 Praschniker 1933a, 9–15; 32 geht von einem „Meister“ der Landungsschlacht aus, vermutet aber, dass mehrere Leute an der Ausarbeitung beteiligt waren und verweist besonders auf die Grenzen der Unterscheidung von ausführenden Händen (ebenda, 15).

und Paris[184]. Jene Figur auf dem Relief in Palermo ist bezüglich der Fältelung genau so gestaltet wie die weibliche Gewandfiguren, nämlich ein mit Faltensträngen bedecktes Standbein und ein sich durch den Stoff abzeichnendes Spielbein, auf dem noch ganz leichte geschwungene Zerrfalten zu sehen sind. Der Chiton des Ares auf dem Relief in Paris nimmt auf die Ponderation keine Rücksicht und umspielt beide Oberschenkel mit seitlichen Faltensträngen und Falten zwischen den Beinen.

Das Himation der thronenden Figur I 462, Fig. 5 (Taf. 92, 1) umhüllt den Körper in lockerer Faltenführung, die Bogenfalten um den Oberschenkel sind unterschiedlich tief gearbeitet und in parallelen Bögen angelegt, die sanft V-förmigen Falten zwischen den Beinen ermöglichen eine angenehme Beinfreiheit. Lediglich die Faltenstränge, die vom rechten Unterschenkel hochführen, weisen eine leichte Zerrung auf. Von der Schulter fällt der Stoff in einem weichen Bogen herab. Die Gewanddrapierung unterstreicht ebenso die bequeme und entspannte Sitzhaltung der Figur wie die Hand, die auf der Stuhllehne aufliegt. Der Stoff löst sich in einzelne Faltenpartien auf, die die Form der Beine erkennen lassen, bildet also – vergleichbar etwa mit dem thronenden Asklepios auf einem Relief in Epidauros[185] – kein kompaktes Ganzes wie etwa bei dem Zeus auf einem Relief in Brauron[186] oder bei den thronenden Göttern auf dem Ostfries des Parthenon[187], deren Himatia ein plastisches und kompaktes Faltengebilde zeigen. Eine vergleichbare Gewanddrapierung weist auch der sitzende Asklepios auf einem Weihrelief auf, bei dem sich das Himation zwar klarer vom Körper absetzt[188], die Faltenbäusche aber ähnlich angeordnet sind wie bei dem Thronenden Fig. 5, mit Ausnahme der leichten Zerrfalten, die an der rechten Wade entstanden sind. Das Verhältnis von Gewand und Körper ist also ähnlich: Das Gewand umhüllt Hüfte und Beine, die sich gut unter dem Stoff abzeichnen, tritt aber insgesamt zurück und bildet eine Einheit mit dem Körper. Die gesamte thronende Figur der Stadtbelagerung erinnert an den Thronenden auf einem Urkundenrelief in Athen[189] und an den auf einem Felsen sitzenden Asklepios auf einem Weihrelief in Athen[190]. G. Neumann hat in diesem Zusammenhang auf die Abhängigkeit der Figurentypen nicht nur vom Parthenon, sondern auch besonders vom Niketempel (Taf. 180, 1–3) und dem Hephaisteion verwiesen[191]. Ähnliches gilt für die Stoffbearbeitung der weiblichen Thronenden (I 462, Fig. 10; Taf. 92, 2), deren Himation in sehr flachen und zarten Falten strukturiert ist, und auch der Chiton, dessen Stoßfalten nur schwach zu erkennen sind, zeigt eine vergleichbare Behandlung. Auffallend ist bei beiden Figuren die fehlende Gewandstruktur am Oberkörper. Bei der weiblichen Figur wäre mit einer Ergänzung durch Bemalung zu rechnen, bei der männlichen geht man von einem unbedeckten Oberkörper aus. Diese Beobachtungen treffen gleichermaßen auf die beiden Schirmträger I 462 Fig. 7 und Fig. 11 (Taf. 90, 1; 92, 1. 2) zu, deren Gewand keinerlei Spuren im Relief hinterlässt und somit wohl gemalt war. Allerdings wäre bei Fig. 5 die Darstellung eines Chitons durch Bemalung ebenfalls möglich, wenn auch ungewöhnlich, vergleicht man diese etwa mit den Lagernden des Banketts, die alle unter dem Himation einen Chiton tragen. Mit Farbe hat man vermutlich auch die Kleider der steinschleudernden Verteidiger auf der Stadtmauer kenntlich gemacht, bei denen ebenfalls im Relief keine Gewandstruktur erkennbar ist. Selbst wenn der Oberkörper „faltenlos“ und unstrukturiert ausgearbeitet ist, wie das bei einigen Figuren der Fall ist, die Faltenkennzeichnung also sehr stark reduziert wurde, so ist das Gewand in den meisten Fällen durch zarte Falten zumindest am Oberarm oder am Kragen angedeutet.

AMAZONOMACHIE

Die wohl größte Ungereimtheit bei den Figuren der Amazonomachie der Westseite sind die unterschiedlichen Größen der Kämpferinnen. Jene, die zu Fuß kämpfen, sind in Körpergröße und Proportionen den griechischen Kämpfern angeglichen, die Reiterinnen hingegen sind kleiner und haben eine zarte Statur. Diese Unterschiede sind bedingt

184 Comella 2002, 62 f. 204 Kat. Atene 172 (Palermo, Museo Civico, Inv. 768; Ende 5. Jh. v. Chr.); Kat. 174 (Paris, Musée du Louvre, Inv. 742; Ende 5. Jh. v. Chr.).

185 Comella 2002, 83 f. 211 Kat. Epidauro 3 Abb. 78 (Epidauros, Museum, Inv. 1392; Ende 5. Jh. v. Chr.).

186 Neumann 1979, 62 mit Anm. 41 Abb. 39 a (Brauron, Museum, Inv. 1180; um 420 v. Chr.).

187 Jenkins 2002, 78 f. mit Abb.

188 Comella 2002, 55 Abb. 42; 205 Kat. Atene 179 (Weihrelief aus dem Asklepieion (?): Rom, Musei Vaticani, Inv. 799; um 400 v. Chr.). Dazu s. auch Praschniker 1933a, 16 f. Abb. 7; Childs 1976, 283 f. Abb. 3.

189 Meyer 1989, 46–52. 279 Kat. A 49 Taf. 16, 1 (Athen, Epigraphisches Museum, Inv. 7859; um 377/6 v. Chr.).

190 Neumann 1979, Abb. 43 a (Athen, Nationalmuseum, Inv. 1388; Ende 5. Jh. v. Chr.); Comella 2002, 49 f. 199 Kat. 107 Abb. 36.

191 Neumann 1979, 65.

durch die Notwendigkeit, Pferd und Reiterin im vorgegebenen Reliefrahmen unterzubringen, ohne beide größer als die griechischen Kämpfer darzustellen, denn letztere müssten etwas kleiner sein, hätte man die Proportionen ausgewogen halten wollen. Besonders deutlich wird der Unterschied zwischen den Amazonen selbst. Sind die Fußkämpferinnen I 469, Fig. 1 und I 476, Fig. 3 (Taf. 103, 2; 111, 2) gleich groß wie ihre griechischer Gegner I 468, Fig. 4 (Taf. 102, 1. 3) und I 476, Fig. 1 (Taf. 111, 2), so überragen die beiden Amazonen, die das Schlachtfeld verlassen, ihre Gefährtinnen um mindestens eine Kopflänge (I 478, Taf. 113, 1). Bei I 469, Fig. 1 und 4/5 (Taf. 103, 1) sowie I 470, Fig. 1 und 2/3 (Taf. 103, 2) differiert das Größenverhältnis in ähnlicher Weise. Auf dem Bassai-Fries sind die reitenden Amazonen deutlich untersetzter als die Fußkämpferinnen, deren Körpergröße jener der Griechen angeglichen ist[192]. Die Pferde zeigen einen kräftigen, untersetzten Körperbau und vor allem die Köpfe sind klein ausgefallen.
Soweit der Erhaltungszustand der Figuren eine Aussage möglich macht, sind die Kämpfer auf griechischer Seite physiognomisch differenziert; das betrifft die Haar- und Barttracht sowie die Gesichtsform und -struktur. Aber auch die Staturen der griechischen Kämpfer variieren in Größe und Stärke: Einige haben einen kleinen und kräftigen Körperbau, der vielleicht auch mit dem hohen Helmbusch, der bis in den Plattenrand reicht, zusammenhängt, weswegen der Körper gedrungener ausgefallen ist (I 471, Fig. 1; I 472, Fig. 3; Taf. 103, 2; 104, 1), andere sind höher gewachsen und etwas schlanker, ja sogar fast schon schmächtig (I 469, Fig. 6, Taf. 103, 1). Offensichtlich sind an diesem Friesabschnitt mindestens zwei Bildhauer tätig gewesen[193].
Der Gewandstil der Figuren ist ähnlich dem der anderen Friese der Westseite, wiederum dominieren die fächerförmig aufschwingenden Umhänge der Amazonen und vereinzelt auch der Griechen. Charakteristisch ist dabei der hier deutlich raumfüllend aufflatternde Mantel jener verletzten Amazone, die mit einer Kameradin das Schlachtfeld verlässt (I 478, Fig. 7; Taf. 113, 4). Die Chitonröcke der Amazonen und der Griechen sind mehr oder weniger ausschwingend dargestellt, je nach der Intensität der Bewegung. Auffallend sind auch hier die kantig S-förmigen Faltenstränge, die appliziert wirken. In der Gestaltung der Chitonfalten und der Umhänge kann man zumindest für den linken Teil des Frieses zwischen der oberen (I 475–I 477, Taf. 108, 1; 111, 1; 112, 1) und der unteren Friesreihe (I 469–I 471, Taf. 103, 1. 2; 104, 1) unterscheiden. Die griechischen Kämpfer sind im unteren Teil kleiner und von zarter, aber gut durchtrainierter Körperstatur, jene der oberen Friesreihe sind größer und korpulenter, wirken aber insgesamt – mit Ausnahme von I 475, Fig. 1 (Taf. 108, 1. 4) – nicht so athletisch. Für den rechten Friesteil sind ähnliche Beobachtungen zu machen. Es werden also mindestens zwei unterschiedliche Bildhauer oder Bildhauergruppen an den beiden Friesreihen der Amazonomachie gearbeitet haben.

NORDSEITE

LEUKIPPIDENRAUB

Die Bildhauer dieses Frieses waren mit einer Verschmälerung der Platten von links nach rechts konfrontiert, die sich besonders an der oberen Plattenreihe zeigt. Diese Veränderung des Bildträgers hat sich natürlich auf die Ausarbeitung der Figuren ausgewirkt. In diesem Fall konnte eine akzeptable Lösung gefunden werden und die Vorbereitungen für das Festmahl mit kleineren Figuren, meist in gebückter Haltung konnten problemlos auf dem niedrigen Friesteil untergebracht werden. Die Proportionen der Figuren zueinander sind in diesem Fall gelungen, nur die Kessel und der Klapptisch auf den beiden letzten Platten passen in ihrer Größe nicht zu den Figuren dieser Friesreihe.

192 Hofkes-Brukker 1975, 75 f. (BM 534); 80–82 (BM 541).

193 Vgl. Praschniker 1933a, 31–40; Childs 1976 diskutiert die Bildhauerfrage bezüglich der Anzahl nicht. Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 216 f. reiht den/die Bildhauer der Amazonomachie der Westwand in eine Gruppe, die nach klassisch-griechischen Vorbildern gearbeitet hat.

Der sehr bewegte linke Friesteil könnte von zwei Bildhauern angefertigt worden sein, die Gespanne der Entführer sind einander in der Ausarbeitung nicht so ähnlich, kleinere Variationen sind erkennbar[194]. Der Gewandstil, vor allem der Faltenstil, entspricht den stilistischen Kriterien, die den Stil der Heroonfriese so einzigartig verbindet, nämlich die flatternden und reich gefältelten Gewänder der Wagenlenker, der Dioskuren und der Verfolger. Auffallend ist die Frisur der geraubten Mädchen, besonders jener auf I 535 (Taf. 122, 3), die eine hochgesteckte Frisur trägt, deren zum Oberkopf gekämmten Haare in feinen Strähnen noch sehr deutlich zu sehen sind und der Schopffrisur entsprechen[195]. Vergleichbar gut erhalten ist die Struktur des kurzen Haars der schirmtragenden Figur hinter der Thronenden auf den Stadtmauern (I 462, Fig. 11; Taf. 94, 1) und der sog. Eurykleia und Melantho auf der „Penelope-Platte" (I 481, Fig. 3 und 6; Taf. 49, 2; 52, 2). Bei einigen anderen helmtragenden Figuren sind die Haarsträhnen unter dem Helmrand noch gut und klar sichtbar (I 461, Fig. 3; I 466, Fig. 12; I 467, Fig. 1; I 476, Fig. 1; I 477, Fig. 1; I 482, Fig. 1. 2; Taf. 89, 2; 100, 1; 101, 2; 111, 2; 112, 1; 53, 2). Von einer ursprünglich generell guten und detailgetreuen Wiedergabe des sichtbaren Haars wird man bei den meisten Figuren mit Helm bzw. Kopfbedeckung ausgehen können.

Fast identisch frisiert, doch etwas gröber strukturiert, ist das Haar der Mnesagora auf einer Grabstele in Athen[196]. Das dicht gewellte Haar ist am Hinterkopf zu einem Knoten zusammengebunden, genau wie bei der geraubten Braut auf der Platte I 535 (Taf. 122,3), die dadurch auch als junges Mädchen gekennzeichnet ist. Freilich ist das Haar der Leukippidentochter feiner gesträhnt, flacher im Relief und steiler aufgekämmt, doch die grobe Ausführung der Stele betont auch schon B. Schlörb. Das gewellte Haar des Wagenlenkers auf einem Votivrelief in Athen wiederum weht als kompakte Masse im Winde[197].

Die Gespannpferde beider Quadrigen (Taf. 118, 1; 121, 1) sind aus der Perspektive verzerrt und gestaffelt aufgefächert, da sie sonst einander noch stärker verdeckt hätten, aber durch unterschiedliche Haltung des Kopfes wiederum sehr lebendig gestaltet. In jedem Fall aber sind sie variantenreicher als die Gespannpferde der Platten I 520, I 524, I 448, I 507 (Taf. 39, 1; 44, 3; 69, 1; 163, 1); letztere sind vermutlich aus Platzmangel sehr steil gestaffelt und überschneiden einander weitaus mehr. Doch weisen die Gespannpferde der Nordseite stilistische Unterschiede auf, die sich etwa in der Ausarbeitung der rechten Vorderbeine nachweisen lassen, die auf I 531 (Taf. 118, 1) einen flacheren Bogen umschreiben als auf I 534 (Taf. 121, 1), wo sie den Fuß so abknicken, dass ein Winkel von 45° entsteht. Die Körper der Pferde sind auf I 534 auffallend weicher modelliert, was sich besonders bei den Köpfen zeigt, die sehr plastisch ausgearbeitet sind, aber auch die Muskulatur ist stärker herausgearbeitet. Die Beine am Reliefgrund zeigen variantenreichere und plastischere Gestaltung und sind nicht nur flach im Relief wiedergegeben wie jene auf I 531. Stilistische Differenzen lassen sich auch bei den Figuren im Wagenkasten ausmachen. So ist der Wagenlenker von I 531 dichter an den Pferden, neigt den Oberkörper etwas weiter vor, die Chlamys flattert in V-förmigen und sich verbreiternden, linear angelegten Faltenbögen aus, die Figur insgesamt ist flach ausgearbeitet. Der Wagenlenker auf I 534 hingegen steht weiter entfernt von den Pferden, nimmt eine angespannte, aber insgesamt aufrechtere Haltung ein und ist plastisch ausgearbeitet und weich modelliert. Die ebenso in einer breiten V-Form ausladende Chlamys weist naturalistischere Faltenformen auf. Die entführte Braut auf I 531 befindet sich in der Reliefebene vor dem Pferdekörper, hat eine kindliche Körperform, die sich deutlich unter dem hautzarten Stoff durchdrückt (das Gewand war durch Malerei angegeben). Ähnlich, aber plastischer ausgeführt und im Bereich der Beine von der Stoßfuge durchschnitten, hat ein zweiter Bildhauer die andere Braut I 535 ausgeführt, die er deutlicher in Szene gesetzt hat, indem er die

194 Praschniker 1933a, 19 f.; Eichler 1950, 29–32.

195 Zu den Frisuren vgl. allg. Gkikaki 2014, 83–117.

196 Kaltsas 2002b, 146 f. Kat. 281 (Grabstele aus Vari: Athen, Nationalmuseum, Inv. 3845; 410–400 v. Chr.); Schlörb-Vierneisel 1964, bes. 102–104 Beil. 50.

197 Kaltsas 2002b, 139 Kat. 265 (Fragment eines Votivreliefs aus dem Heiligtum des Amphiaraos in Oropos: Athen, Nationalmuseum, Inv. 1391; spätes 5. Jh. v. Chr.).

aufflatternde Chlamys als Hintergrund für die Figur angelegt hat. Resümiert man nun die differierenden stilistischen Beobachtungen, so kommt man zwangsläufig zu dem Schluss, dass die wohl entscheidenden Szenen dieses Frieses von zwei verschiedenen Bildhauern ausgearbeitet wurden. Die Kompositionen sind allerdings so einheitlich, dass der Entwurf sicherlich einem Bildhauer zugeschrieben werden kann. Unglücklich angelegt sind die Szenen schon wegen der durchschnittenen Hauptfiguren (s. o.). Die untere Friesreihe mit den Gästen im Haus des Leukippos ist vermutlich wiederum einem anderen Bildhauer zuzuweisen[198]. Die Figuren sind stilistisch eng mit denen der Götterversammlung auf dem Fries des Niketempels verwandt, jedoch viel bewegter und ausdrucksstärker. Die Anlage der Gewandfalten der stehenden Figuren findet eine beinahe genaue Entsprechung in den Gewändern der Götterfiguren auf dem Ostfries des Tempels, beispielsweise die tief gefurchten Gewandfalten zwischen den Beinen der ausschreitenden Hore, die sich von der thronenden Themis wegbewegt[199]. Die Falten setzen genauso am Oberschenkel an, wie dies bei der nach rechts schreitenden Figur (I 539, Fig. 2; Taf. 125, 2) der Fall ist. Die Faltenstege sind gratig und S-förmig geschwungen und kontrastieren zu dem kaum durch Falten abgesetzten Stoff des körperbedeckenden Gewandes. Diese Gewandgestaltung findet sich auch auf dem Kentaurenfries der äußeren Südseite, und zwar bei der fliehenden weiblichen Figur (I 519, Fig. 5; Taf. 38, 2). Der Peplos der laufenden Artemis auf einem Weihrelief in Brauron zeigt ähnliche S-förmig geschwungene Faltenschnüre zwischen den Beinen, die tief eingeschnitten sind und so die Masse des Stoffes betonen[200]. Die aufschwingenden weichen Gewandfalten mit Omega-förmigen Enden sind hier aber nicht zu finden.

Das weit zur Seite gestellte Spielbein von drei Figuren (I 539, Fig. 3; I 540, Fig. 3 und 5; Taf. 126, 2; 127, 2) geht über die Schulterbreite hinaus, genau wie bei Penelope und Eurykleia (I 481, Fig. 2 und 3; Taf. 49, 2). Diese ausfallende Spielbeinposition kommt bei wenigen Figuren vor, selbst wenn das Spielbein über die Breite der Schulter hinausgeht, wie das etwa bei der Athena eines Urkundenreliefs im Louvre der Fall ist[201]. Die Figuren des Frieses sind insgesamt mit dem Oberkörper stärker bewegt als die Figur auf dem Urkundenrelief, der Unterkörper bleibt aber ähnlich statisch. Die parallel verlaufenden Faltenstränge, die das Standbein der drei Figuren verdecken, kontrastieren zum Spielbein, an dem kaum Gewandfalten oder höchstens vereinzelte Zerrfalten am Oberschenkel und am Rist des Fußes erkennbar sind. Dies ist weiter nicht ungewöhnlich und begegnet bei den meisten Gewandfiguren mit Ponderation (s. auch oben I 481, Fig. 2; Taf. 50, 2, Penelope). Eine verhaltene Ponderation lässt sich an den Figuren des Ostfrieses vom Niketempel beobachten, bei denen das Spielbein nicht über die Schulterbreite hinausreicht[202]. Etwas breiter stehen Apollo und vielleicht auch Demeter, die aber beide im Dreiviertelprofil zu sehen sind und das Knie stärker beugen, und auch die Athena auf einem Urkundenrelief in Athen setzt das Spielbein weit über die Schulterbreite hinaus[203]. Wiederum vergleichbar sind die Segelfalten bei den Figuren mit Ponderation (I 539, Fig. 3; I 540, Fig. 3 und 5; I 541, Fig. 1; Taf. 126, 2; 127, 2; 128, 1) und auch bei der nach rechts laufenden weiblichen Figur (I 541, Fig. 2). Die Segelfalten sind meist zwei- oder dreireihig und fallen entweder sehr steil herab oder gehen am Rist ineinander über. Das Spielbein bleibt dabei bis zum Schritt hinauf gut sichtbar, sodass der Stoff wie eine zweite Haut anliegt. Besser erhalten sind diese Gewandfiguren auf der sog. Penelopeplatte (I 481, Fig. 2–5; Taf. 49, 1). Die Figur, deren Umhang am Rücken und an den Schultern aufschwingt, erinnert an die als Hore bezeichnete bewegte Figur vor der thronenden Themis auf dem Ostfries des Niketempels, bei welcher der Umhang hinter der linken Schulter aufflattert[204].

198 Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 210. 217 betonen die expressionistischen Gesten der Figuren.

199 Palagia 2005, 184–189 Abb. 15, 15; 15, 18; Harrison 1997, 109–116 Abb. 2. 7.

200 Neumann 1979, 62 mit Anm. 41 Taf. 39 a (Brauron, Museum; Ende 5. Jh. v. Chr.); Comella 2002, 66 f. 206 Kat. Brauron 7 Abb. 58.

201 Hiller 1971, 21 Taf. 7 Abb. 17; Meyer 1989, 38 f. 270 Kat. A 16 (Abrechnung der Schatzmeister der Athena: Paris, Musée du Louvre, Inv. Ma 831; um 410/409 v. Chr.). Vgl. auch ebenda, 21 f. Taf. 7, Abb. 18 (Grabstele der Krito und Timarista: Rhodos, Archäologisches Museum, Inv. 13638; um 450–440 v. Chr.); Taf. 7, Abb. 19 (sog. Metope von Rhamnus: Rom, Villa Albani, Inv. 178; 2. Hälfte 5. Jh. v. Chr).

202 Palagia 2005, 184–189 Abb. 15, 17; 15, 18.

203 Meyer 1989, 37–39. 111 f. 275 f. Kat. A 36 (Urkunde der Schatzmeister der Athena, von der Akropolis: Athen, Nationalmuseum, Inv. 1479; um 398/7 v. Chr.).

204 Knell 1990, 143–145 Abb. 229; Palagia 2005, 184–189 Abb. 15, 18.

JAGD

Die starke Oberflächenverwitterung und der schlechte Erhaltungszustand der Platten insgesamt erschweren eine stilistische Untersuchung. Eine verbindende Einheitlichkeit zu den anderen Friesen zeigt sich wiederum anhand der Gewänder, die ebenso faltenreich und aufschwingend gearbeitet sind, wie bei nahezu allen Friesfiguren. Diese Beobachtung trifft auf die ausschwingenden Chitonröcke und die Umhänge zu. Ein einheitlicher Entwurf und eine stilistische Ähnlichkeit sind nicht zu übersehen[205]. Die Diskussion um „Gattungsstil" und „ornamentalen Stil", die im Zusammenhang mit dem Jagd- und Kentaurenfries der Nordseite immer wieder geführt wurde, stützt sich auf die weiträumig angeordneten Figuren, die flächenparallel agieren und nahezu ohne Überschneidungen auskommen und denen außerdem ein applizierter Charakter anhaftet[206]. Verglichen mit dem Sockelfriesband am Klagefrauensarkophag, der ein dicht gedrängtes Nebeneinander von zahlreichen Figuren in Kleinformat aufweist, haben die Platten des Jagdfrieses metopenhaften Charakter, der durch die Aufteilung von in sich geschlossen agierenden Gruppen auf jeweils einer Platte deutlich wird. Ein friesbandähnlicher Charakter, der ja ein Merkmal für den „ornamentalen Stil" ist, lässt sich hier nicht erkennen, im Gegenteil wirkt das Gesamtbild der Figuren und Figurengruppen viel zu diffus, um ein doch durch Rhythmisierung charakterisiertes Ornamentband und damit eben einen „ornamentalen Stil" in diesem Fries ablesen zu können.

Doch können auch auf diesem Fries Bildhauerhände anhand der Proportionen der Figuren geschieden werden: Auffallend sind die Jäger zu Pferd, die auf einigen Platten so zart und klein dargestellt sind, dass sie proportional zur Größe der Pferde passen (I 575, I 574, I 570, I 568, I 567; Taf. 134, 2; 135, 1; 136, 1; 137, 1; 138, 1), andere wiederum wirken zu groß für die etwas gedrungenen Pferdekörper (I 577, Taf. 133, 1). Diese Betrachtung muss natürlich die Verschmälerung der Friesplatten berücksichtigen, die beim Jagdfries besonders zum Tragen kommt. Diese Beobachtungen treffen aber auch auf den an Höhe mit dem Jagdfries des Heroons vergleichbaren Jagdfries des Nereidenmonuments zu, dessen Reiter deutlich kleiner ausgearbeitet sind als die Jäger zu Fuß; auch die Statur der Pferde ist unterschiedlich ausgefallen und die Jäger zu Fuß überragen sogar die Pferde um eine Kopflänge[207]. Ähnliches trifft in besonderem Maße auf den kleinen Sockelfries des Klagefrauensarkophags zu, dessen Bildhauer sich mit der schmalen Höhe des Frieses auseinandersetzen musste und die Proportionen der Tiere und Menschen nicht immer naturgetreu wiedergeben konnte[208]. Die Schwierigkeit, so viele bewegte Figuren dichtgedrängt auf einem derartig schmalen Bildfeld in einem ausgewogenen Verhältnis unterzubringen, ist bei der Umsetzung in Stein gerade an diesen beiden Denkmälern deutlich spürbar. Dies zeigt sich beim Klagefrauensarkophag beispielsweise in der Gruppe am rechten Rand der Langseite B: Ein Jäger attackiert zu Pferd von rechts, das Tier ist muskulös, aber von zarter Statur und die langen Beine des Reiters reichen weit herab. Der gejagte Panther springt auf den von links angreifenden Jäger zu Fuß zu und ist kaum kleiner als das Pferd[209]. Diese proportionalen Missverhältnisse finden sich ebenso auf den Platten I 568 und I 567, denn die beiden Beutetiere Löwe/Panther und Eber sind nur knapp kleiner als die Jäger und die Pferde. Besonders bei den Platten I 568 und I 567 (Taf. 137, 1; 138, 1) entsteht der Eindruck, dass dem Bildhauer die Übertragung des Entwurfs auf den Stein bei dem Eber und dem Jagdhund besser gelungen ist als bei den Jägern. Der rechte Jäger ist in den Rahmen hineingepresst, der linke Reiter hätte jedoch größer angelegt werden müssen, denn sein Pferd sprengt nahezu den Bildrahmen. Ähnliches gilt für die Figuren der Platte I 568. Obwohl sich die Höhe dieser Platten zum rechten Friesende verringert, ist beispielsweise der Eber von I 567 größer als der von I 576 und I 570 (Taf. 133, 2; 136, 1). Das Größenverhältnis der Jäger und Beutetiere ist auf diesen beiden Platten ausgewogen. Die Reiter sind wiederum im Verhältnis zu den Körpern der Pfer-

205 Mindere bildhauerische Qualität am Jagdfries konstatiert Praschniker 1933a, 25–28 Abb. 16; vgl. dagegen Landskron 2011, 31–56, bes. 35–38.

206 Vgl. Bruns-Özgan 1987, 191–197; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 217 f.

207 Childs – Demargne 1989, Taf. 115, 1 (BM 889); Taf. 117, 1 (BM 887); Taf. 118, 1 (BM 888). Die Höhe des Relieffeldes am Architravfries beträgt etwa 30 cm.

208 Fleischer 1983, 11–14. 30–35 Taf. 12–14.

209 Zu den Proportionen s. Fleischer 1983, 34 f.

de etwas groß geraten. Generell tauchen aber diese proportionalen Missverhältnisse immer wieder auf Denkmälern auf, etwa auf dem Außenbild einer Schale in Basel, auf der orientalisch gekleidete Jäger mit ihrer Körpergröße die gesamte Höhe des Bildfelds ausfüllen, ebenso wie die Pferde, jedoch sind die Reiter nicht nur von kleiner und zarter Statur, sondern weisen die Größe eines Kindes auf[210].

Die Gewänder der Jagenden auf dem Sockelfries sind deutlich bewegter und zum Teil fließender im Faltenverlauf als jene der Figuren auf den Heroonfriesen und erinnert mehr an die Entführungsszene auf dem Architrav eines Grabes in Limyra (Taf. 170, 2)[211].

Die Köpfe der Jagdteilnehmer sind schlecht erhalten und zu stark durch Verwitterung beeinträchtigt, daher kann auch bezüglich des Stils keine relevante Aussage gemacht werden. Einzig die von den fugenverbindenden Baumstämmen verdeckten Jagdhunde (I 568 und I 566, Taf. 137, 1; 138, 2) vermitteln durch die so entstandene zweite Reliefebene ein Gefühl von räumlicher Tiefe.

Unter den Beutetieren fallen die Raubkatzen auf, die den Kopf dem Betrachter zuwenden (Löwe: I 573, Taf. 134, 1; Löwin: I 575, Taf. 134, 2), wie das von archaischen und frühklassischen Tierdarstellungen bekannt ist[212]. Die Körperhaltung dieser Raubkatzen ist entsprechend der Wendung des Kopfes nach außen auch nicht streng in Seitenansicht dargestellt. Im Gegensatz dazu sind der Löwe der Platte I 568 (Taf. 137, 1) und jener der Platte I 569 (Taf. 136, 2) gänzlich im Profil gezeigt, ebenso sind es die anderen Tiere, die Eber und der Bär.

All diese Beobachtungen am Jagdfries der Nordseite erlauben eine Unterscheidung von ausführenden Händen. Die Platten I 577 und I 573 (Taf. 133, 1; 134, 1) können einem Bildhauer zugeschrieben werden, da sich hier die Einheit der Figurengruppe deutlich zeigt: die fast gleiche Bewegung der Reiter, die detaillierte Modellierung der Pferde, die Proportionen der Figuren. Der linke Reiter öffnet sich in seiner ausholenden Bewegung zum Betrachter hin. An den beiden Platten I 567 und I 566 (Taf. 138, 1. 2) wird man ebenfalls die Hand eines Künstlers erkennen, die sich wiederum in der unausgewogenen Gestaltung der Pferdekörper und der etwas klein geratenen Reiter zeigt. Die Jäger zu Fuß stehen nicht nur in ihren schwungvollen Bewegungen den Figuren des Schlachtfrieses der Westseite in keiner Weise nach, sondern auch in der Ausführung der Gewänder, nämlich besonders der aufflatternden Chlamys des Waffenschwingenden. Immerhin zeigen diese Platten eine gewisse einheitliche Ausführung und auch die Platte I 569 würde ich dazustellen. Das Größenverhältnis Pferd-Reiter/Jäger-Beutetier weist auf all diesen Platten ähnliche Proportionen auf, wobei I 568 mit dem fast bis zum oberen Plattenrand reichenden Löwen die Einheit durchbricht. Einer Bildhauergruppe werden diese Platten vermutlich zuzuschreiben sein. Die verbleibenden Platten I 571 und I 572 (Taf. 131, 1; 132, 1), die zwar in der unteren Friesreihe angebracht sind, thematisch jedoch zur Jagd gehören, können offenbar auch einem Bildhauer zugeschrieben werden, denn die weichen Modellierungen der Tierkörper sind evident. Zusammenfassend lassen sich drei Bildhauer bzw. Bildhauergruppen unterscheiden, die an der Ausarbeitung des Jagdfrieses beteiligt waren.

KENTAUROMACHIE DER NORD- UND OSTSEITE

Insgesamt sind die Figuren und auch die Kämpfergruppen sehr variantenreich gestaltet, sodass kaum Motivwiederholungen zu finden sind[213]. Einzelne Figurentypen wiederholen sich in abgewandelter und leicht veränderter Form. Auch der Gewandstil bei den Lapithen entspricht generell dem der anderen Friese des Heroons, wofür wiederum ein ursprünglich einheitlicher Entwurf verantwortlich zeichnen wird. Die Platten des Kentaurenfrieses werden auf der Nordseite zur Ostwand hin schmäler und verbreitern sich wiederum auf der Ostseite nach rechts zu. Auch hier liegt ein metopenhafter Charakter besonders bei den Friesplatten der Nordwand vor, auf den schon zuvor beim

210 s. Fornasier 2001, 120 f. Abb. 68 Kat. CS 21 (attisch rf. Schale des Bonner Malers: Basel, Antikenmuseum, Inv. BS 438; um 500 v. Chr.); vgl. auch einen Krater in Toledo/Ohio: Fornasier 2001, 33 f. Abb. 19 (korinthisch sf. Kolonettenkrater: Toledo/Ohio, Museum of Art, Inv. 70.2; um 575 v. Chr.).

211 Bruns-Özgan 1987, 170–177. 265 Kat. F 11 Taf. 31. 32; Schweyer 1990, 381–386; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 229 f. Taf. 55, 2.

212 Hölscher 1972, 14–20 Taf. 1, 1. 2 (Löwengrab, Xauthos; um 550 v. Chr.); 31–36 Taf. 5,2 (Relief Paros; Ende 6. Jh. v. Chr.); 8 77 (zwei Reliefs, Paris, Musée du Louvre; um 530 v. Chr.); 85 Taf. 11, 3 (Relief Pergamon; 2. Jh. v. Chr.); Akurgal 1942, 3–51, bes. 44–51 (zur apotropäischen Wirkung des dem Betrachter zugewandten Kopfes) Taf. 1–4; Demargne 1958, 29–33 Taf. 2; Marksteiner 2002, 211–218 (Pfeilermonument, Trysa); 234–238 (Löwengrab, Xanthos); 247–253; Jenkins 2006, 161 f. Vgl. auch die Darstellungen von Löwen, die ein Tier attackieren, den Kopf zum Betrachter gewandt, auf Giebeln von Tempeln archaischer Zeit: Marconi 2007, 11. 19. 192 f. mit Abb.

213 Praschniker 1933a, 25–28 Abb. 17; Landskron 2011, 31–56, bes. 38 f.

Jagdfries hingewiesen wurde und der sich vor allem in der Figurenaufteilung auf den einzelnen Platten manifestiert. Es ist evident, dass nur in wenigen Fällen (I 579/I 558, I 565/I 552/I 551, I 547/I 578; Taf. 139, 2. 3; 141, 1. 2; 141, 1; 143, 2; 144, 2) die Figuren über mehr als eine Platte hinweg agieren, doch wieder ohne Figuren zu durchschneiden, sodass wiederum eigene Gruppen entstehen. Dieses Merkmal zeichnet besonders den östlichen Teil des Nordfrieses aus; vielleicht hat man sich aufgrund der starken Verjüngung der Frieshöhe für diese Aufteilung entschieden.
Die zum Teil schlechte Erhaltung der Oberfläche dieses Frieses erschwert eine stilistische Untersuchung. Anhand der differierenden Proportionen von Kentauren und Figuren wird die Handschrift zweier Bildhauer erkennbar. Einmal sind die Kentauren deutlich größer und voluminöser als ihre Gegner (z. B. I 553, I 555; I 547, Taf. 140, 1. 2; 143, 2), das andere Mal wirken selbst die Pferdemenschen zart in ihrem Körperbau (I 553, I 550, I 549, Taf. 140, 1; 142, 2; 143, 1). Einen nahezu gedrungenen und schmächtigen Eindruck vermitteln einige Kentauren der Ostseite (I 554, I 559, I 564, Taf. 145, 2; 149, 1; 150, 1). Diese Beobachtungen sind im Verhältnis zu den Lapithen zu sehen, deren Körpergröße auf der Ostseite meist die gesamte Plattenhöhe einnimmt, die größer ist als auf der Nordseite. Auch dort füllen die Kämpfer die Höhe der Platte gut aus. Die Köpfe der Kentauren sind mächtig, barbarisch durch das dichte und wirre Haar und den langen Bart, der ihnen einen furchteinflößenden Ausdruck verleiht.
Die Gefährlichkeit des Kampfes kommt hier freilich nicht so stark zum Ausdruck, wie das etwa auf dem Bassai-Fries (Taf. 177, 1. 2) der Fall ist. Das ergibt sich durch die weniger dichte Anordnung der Figuren und die Tracht der Lapithen auf dem Heroonfries, denn Kämpfer mit Chiton und Helm sind nicht so spektakulär und dramatisch darstellbar wie nackte Krieger, die durch ihren kräftigen Körperbau und ihre durchtrainierte Muskelmasse für die Kentauren weit gefährlicher wirken.
Muskelzeichnung ist an den Heroonfriesen nicht erkennbar, doch lassen sich verschiedene Typen von Kentauren herausfiltern, die wohl auch auf eine Unterscheidung der Bildhauer weist. In erster Linie ist dafür die Körpergröße der Kentauren heranzuziehen. Jene mit mächtigem Körperbau (I 556, I 558, I 555, Taf. 139, 1. 3; 140, 2) oder mit schlankeren Leibern (I 553, I 551, I 549, I 557, I 563, I 564, Taf. 140, 1; 141, 2; 143, 1; 146, 1; 148, 2; 150, 1) und wiederum solche mit gedrungenem Körper (I 550, I 548, I 554, I 559, Taf. 142, 2; 144, 1; 145, 2; 149, 1). Die Köpfe können dort, wo der Erhaltungszustand eine Erkennung zulässt, in solche mit höherer glatter Stirn (I 557, I 563, I 559, Taf. 146, 1; 148, 2; 149, 1) und solche mit dichtem Stirnhaar (I 553, I 548, I 547, Taf. 140, 1; 143, 2; 144, 1) eingeteilt werden. Der Kentaur der I 547 weist eine prägnante Stirnfalte auf, die an die an Theatermasken erinnert und die auch bei einigen Kentauren auf den Metopen des Parthenon eine charakteristische Handschrift eines Bildhauers verrät, die den Tiermenschen eine fratzenhafte Mimik verleiht[214]. Schreibt man diese Kriterien jeweils einem Bildhauer zu, so ergeben sich in jedem Fall drei Künstler, die an der Ausführung des Kentaurenfrieses der Nord- und Ostseite beteiligt waren.

OSTSEITE

THESEUS UND PERSEUS-TATEN

Diese Reliefs der Ostseite weisen unterschiedliche Formen der Verwitterung auf. Die Oberfläche der Platte mit Theseus und Skiron (I 512, Taf. 153, 1) ist stark verwittert, d. h. die Gliedmaßen der Figuren sind zum Teil nur noch in schwachen Konturen wahrnehmbar oder völlig zerfurcht und die Gesichtsstrukturen sind verwaschen und ausgewittert. In einem ähnlichen Zustand befinden sich die Platten I 510 und I 584 (Taf. 151, 1; 152, 2). Der vorgebeugte Kopf des Theseus ist auf dem Relief mit der Bergung

214 Dieses Phänomen hat L. Giuliani als Kontraktion des ἐπισκύνιον/episkynion beschrieben: Giuliani 1986, 117 133, bes. 124 f. Auf dem Bassai-Fries sind wenigstens zwei Bildhauer anhand ihres Stils zu unterscheiden, der sich ebenfalls bei den Kentauren zeigt, deren Körper aufgrund der Ausarbeitung der Muskel im Oberkörperbereich und deren Köpfe anhand der Bartracht und der Gesichtszüge zu trennen sind: Hofkes-Brukker 1975, 133; Madigan 1992, 95–98.

der Waffen, der Gnorismata (I 510) fast nicht mehr wahrnehmbar und nur noch aus der Haltung zu ergänzen. Stark verwaschen zeigt sich das Gesicht des Perseus auf dem Medusenrelief (I 580, Taf. 154, 1), ebenso wie das Haupt der Medusa. Die Oberfläche der unteren Platten des Skiron-Abenteuers (I 514 und I 515, Taf. 153, 2; 154, 2), das über zwei Friesstreifen reicht, ist hingegen nur geringfügig verrieben, eine weiche Modellierung der Figuren ist noch gut erkennbar. Dies festzustellen ist deshalb von Bedeutung, da keine Details in der Ausarbeitung mehr erkennbar sind, daher eine stilistische Einordnung oder ein Vergleich mit anderen Friesreihen erschwert wird.

Die Proportionen der Figuren auf diesen Platten differieren. Der felsenhebende Theseus (I 510, Taf. 151, 1) hat einen plumpen Oberkörper, die kräftigen Oberschenkel stehen im Gegensatz zu den eher schlanken Unterschenkeln und der Übergang von der Hüfte zum Oberkörper ist nicht gut gelungen. Harmonischere Proportionen zeigen Perseus (I 580, Taf. 154, 1), der den Minotauros tötende Theseus (I 511, Taf. 151, 2) und der Theseus auf der Skiron-Platte (I 512, Taf. 153, 1) sowie Skiron selbst, der allerdings viel größer als der attische Held dargestellt ist. Die fliehende Figur rechts, die vermutlich Sinis meint, ist ungeschickt angelegt, denn sie läuft nach links und dreht sich zum Betrachter.

Es legen also einige Details die Vermutung nahe, dass diese Reliefs der Ostseite nicht von einem Bildhauer angefertigt wurden, sondern dass mindestens zwei Künstler für die Ausführung verantwortlich waren. Dafür könnte auch das Erscheinungsbild des Theseus sprechen, der nackt (I 511, I 513, I 584[?], Taf. 151, 2; 152, 1. 2) bzw. mit Chlamys (I 510, Taf. 151, 1) oder mit Chiton und Pilos (I 512, Taf. 153, 1) dargestellt ist. Die Proportionen der Figuren, die Kleidung und die weiche Modellierung des Reliefs verbinden die Platten I 510, I 511, I 514, I 515, I 580 und I 584 und lassen sich vermutlich einem Bildhauer zuweisen. Die Platte I 512 fällt stilistisch heraus und wird von einem anderen Künstler gefertigt worden sein. Da viele Platten aus den beiden Heldenzyklen fehlen, ist die Wahrscheinlichkeit groß, dass der Bildhauer von I 512 auch noch weitere Darstellungen ausgeführt hat.

Zur Anordnung der Platten auf der Ostwand lässt sich Folgendes vermuten (Taf. 202, 2): Im unteren Friesstreifen setzten sich die Platten mit der Kentauromachie analog zur Nordwand fort. Diese Weiterführung auf einer Höhe wäre durchaus möglich. Im oberen Fries könnten von links beginnend die Platten mit den Perseus-Taten an die Jagd angeschlossen gewesen sein und im Anschluss die Platten mit den Abenteuern des Theseus. Allerdings ist das Skiron-Abenteuer über zwei Plattenreihen gearbeitet und müsste demnach im unteren Bereich an die Kentauromachie angeschlossen haben. Plattenübergreifend könnte auch das Sinis-Abenteuer konzipiert gewesen sein, allerdings gibt es dazu keine vergleichbaren Denkmäler. Ob der Theseus-Zyklus insgesamt zwei Friesreihen in Anspruch genommen hat, kann nur vermutet werden, da sich ja noch die Platten vom Gelage auf der Ostseite, offenbar ebenfalls in zwei Reihen, fortgesetzt haben. Diese könnten zwei-reihig angeordnet gewesen sein, was mit der Trennung von Lagernden und Musizierenden durchaus möglich wäre. Bekannt sind zwei Platten mit Lagernden, ein Fragment (Taf. 162, 4), das außerhalb der Ummauerung gefunden wurde und heute nicht mehr vorhanden ist, und das bekannte Stück, auf dem neben den Lagernden noch ein Ofen oder Herd zu sehen ist. Es wird vermutet, dass die Friesreihen mit dem Bankett auf der Ostwand bis über das Ende des Einbaus gereicht haben. Der glatte Streifen rechts der Figuren auf I 508, auf dem auch ein Dübelloch erhalten ist, setzte sich links von dem Einbau der Südostecke fort. Die Platte mit den Musizierenden I 581 lag vermutlich darunter, denn auch hier ist ein glatter Streifen rechts von den Figuren zu sehen. Möglich wäre aber auch, dass diese Platte an der Ecke montiert war, was aber angesichts der abgeschrägten Plattenkante eher unwahrscheinlich ist. F. Eichler positioniert die Platte I 508 an die Südostecke, geht also von einer Stütze für den Einbau ebendort aus[215].

215 Vgl. den Versuch einer Anordnung der Platten an der Ostwand von F. Eichler: Eichler 1947, 64–72 Taf. 1. 2. 4, Taf. 1. Auch ist die Länge des Einbaus auf der Ostseite nicht mehr sicher zu rekonstruieren. Jedenfalls dürfte man davon ausgehen, dass der Bankettfries über den vermutlich überdachten Einbau an der Südostecke hinaus gearbeitet war und die anderen Friesdarstellungen links davon angeschlossen waren; s. o.

IV.4.6. DIE STILISTISCHEN ANALYSEN UND DIE DARAUS ERKENNBARE AUSWIRKUNG AUF DIE ORGANISATION UND ARBEITSWEISE DER BILDHAUER

Die Ergebnisse der stilistischen Analysen verdeutlichen die Beteiligung einer Vielzahl von Bildhauergruppen, die an der Ausarbeitung der Friese tätig waren und die Arbeiten wahrscheinlich teilweise parallel durchgeführt haben. Diese Feststellung hat bereits O. Benndorf getroffen, und auch C. Praschniker kommt in der stilistischen Untersuchung zu dem Schluss, dass für die Außenwände ein Meister verantwortlich war und je einer für den Freiermord, die Einzelplatte mit dem Viergespann, die Eberjagd und die Tänzer, die Landungsschlacht der Westseite, die Stadtbelagerung, die Amazonomachie der Westseite, den Leukippidenraub, das Gelage und die Ostseite[216]. Für die anderen Friese konstatiert Praschniker eine mindere Qualität, versucht jedoch für die Friese am Heroon insgesamt zwölf verschiedene Meister festzumachen[217]. F. Eichler differenziert die stilistischen Elemente noch mehr und schreibt auch die beiden Seiten des Tores unterschiedlichen Meistern zu; insgesamt erkennt er 14 Meister, die an der Ausarbeitung der Friese tätig waren[218]. Die von ihm hervorgehobenen Charakteristika verweisen auf eine sehr individuelle Handschrift der genannten Meister. In jedem Fall verweist F. Eichler zu Recht auf die unterschiedliche Plattenhöhe, die Einfluss auf die Ausführung der Figurenfriese hatte. W. A. P. Childs vermutet wiederum zahlreiche einheimische Bildhauer, die bei der Ausführung der Reliefs mitgearbeitet hätten, und ebenso ostgriechische Bildhauer, die noch in der Tradition des Reichen Stils entwarfen, aber in vielen Details bereits eine Stufe weiter entwickelt gearbeitet und sich dem Schlichten Stil angenähert hätten[219]. Außerdem konstatiert Childs eine reduzierte Form der manieristisch überzeichneten Faltenbildung, die bei den rundplastischen Skulpturen des Reichen Stils und auch auf Friesen dieser Stilstufe dominant waren. Der immer wieder postulierte Stilpluralismus, der die Friese des Heroons charakterisiert und für den sich besonders J. Borchhardt ausspricht[220], lässt sich letztlich auf die unterschiedlichen Bildhauer bzw. Werkstätten zurückführen, die für die Ausarbeitung der Figuren verantwortlich zeichneten (s. u.).

Daraus erhebt sich sogleich die Frage nach dem Entwurf. Die oft postulierte These eines einheitlichen Entwurfs für die Ausschmückung der Wände des Heroons lässt sich nicht klar nachvollziehen, wobei vor allem die vorgenommene Verteilung bzw. Aufteilung der Themen auf den Frieslängen nicht immer einleuchtet. So, wie sich der Friesschmuck präsentiert, scheint es einen Entwurf hinsichtlich der auszuarbeitenden Themen aber sehr wohl gegeben zu haben. Deren Verteilung an den Wänden der Temenosmauern hat dann offenbar die Bildhauer vor das Problem der Komposition gestellt. Dies zeigt sich beispielsweise beim Freiermord und der links frei gebliebenen Fläche, die aber auch durch Malerei hätte gefüllt sein können, obwohl es keine Erklärung gibt, warum gerade diese Fläche nicht als Relief hätte ausgearbeitet werden können. Die Ikonographie der Darstellungen zeigt deutlich eine Streckung durch Beifügen von Figuren, die beispielsweise im Falle der Kalydonischen Eberjagd oder des Kampfes der Sieben gegen Theben, der Amazonomachien und Kentauromachien keine inhaltliche Aussage für die Visualisierung des Myhos haben. Andere Themen wie die Landungsschlacht der Westseite oder auch die Jagd der Nordseite hätten auf beliebig langen Wänden verkürzt oder gestreckt gezeigt werden können.

Bei der Kalydonischen Jagd gehören sowohl die Jäger links, als auch die von rechts heraneilende Gruppe und besonders die Figur am Brunnen nicht zur geläufigen Ikonographie dieser mythischen Jagddarstellungen. In diesem Fall oblag es dem Bildhauer, die vorhandene Frieslänge mit entsprechenden Figuren zu füllen. Damit wäre ein Grundkonzept für die Verteilung der Themen an den Wänden vorauszusetzen, die Anordnung und Komposition der Figuren auf den vorhandenen Flächen oblag vermut-

216 Praschniker 1933a, 31–33. Einen zusammenfassenden Überblick zu den stilistischen Untersuchungen und zur Meisterfrage an den Heroonfriesen bringen Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 209–220, eine nochmalige Zusammenstellung wird daher an dieser Stelle nicht wiederholt.

217 Praschniker 1933a, 25–28. 32; Eichler 1950, 7–43; Landskron 2011, 31–56.

218 Eichler 1950; vgl. auch die Zusammenstellung bei Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 211–213.

219 Childs 1976, 281–316, bes. 301–316.

220 Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 209–218, bes. 216.

lich dem entwerfenden Bildhauer, der dann auch mit seiner Werkstatt für die Ausführung verantwortlich zeichnete. Mit dieser Aufteilung entstanden mehr oder weniger in sich geschlossene Darstellungen. Die Ostseite war offenbar hinsichtlich der Komposition der Themen die problematischste und es wäre durchaus vorstellbar, dass die gesamte Friesseite zu lang war, um sie mit der Theseus- und Perseustaten zu füllen, sieht man von dem Bankett ab, dessen Länge über zwei Friesreihen bis zum Ende des Einbaus vorgegeben war[221]. Daraus entwickelte sich vermutlich die Notwendigkeit, die Kentauromachie der Nordseite auf die Ostwand zu erweitern, nämlich auf den unteren Friesstreifen. Die plötzliche Erweiterung der Theseis auf zwei Friesstreifen lässt sich mit der Ikonographie der Episoden erklären: Um das Abenteuer mit Skiron darzustellen, war es naheliegend, das Bildfeld nach unten zu erweitern, um der Schildkröte, die in der Vasenmalerei beispielsweise an den unteren Rand eines Bildstreifens gedrängt wurde, entsprechenden Raum zu geben und gleichzeitig die Wasserwelt zu visualisieren[222]. Wie F. Eichler zeigen konnte, bildet der Felsen auf I 513 und I 514/ I 515 eine Einheit, sodass die Fortsetzung links mit den Kentaurenkämpfen gesichert ist und ebendiese Platte mit dem zum Teil vom Felsen verdeckten Kentauren deren Ende bzw. den Übergang zur Theseis bildet. Wie weit sich die Kentaurenplatten insgesamt nach rechts gezogen haben, lässt sich nicht eindeutig feststellen, zumal nicht gesichert ist, wie viele Platten von der unteren Friesreihe darüber hinaus noch für die Theseis in Anspruch genommen wurden[223]. Man wird wohl dem Vorschlag F. Eichlers zustimmen, der die Platten mit den Perseustaten links im oberen Register ansetzt. Doch auch in diesem Fall ist nicht mehr zu klären, wie viele Platten der oberen Friesreihe dieser Zyklus beansprucht hat. Vermutungsweise entspricht jedoch die Länge des Perseuszyklus jener der Kentauromachie, die Theseustaten sind im Anschluss über zwei Steinscharen bis zum Bankett der Ostseite angeordnet worden. Für das Gesamtbild ergibt sich allerdings mehr oder weniger jene Einteilung, die auch schon F. Eichler vorgeschlagen hat (s. o.)[224].

Für die Arbeitsweise der Bildhauer kann also festgestellt werden, dass für die Außenwände ein Entwurf von einem Bildhauer angefertigt wurde, der mit seiner Werkstatt die Ausarbeitung der vier Friesreihen vorgenommen hat. Für das Tor waren mehrere Künstler verantwortlich: Die Tänzerfiguren an den Leibungssteinen haben zwei verschiedene Bildhauer gefertigt, die beiden Seiten des Türsturzes vermutlich ebenfalls. Ob eine Werkstatt die Verantwortung getragen hat, lässt sich nur vermuten. Der Entwurf für die Friese auf der Südwand innen hat sich auf mindestens drei Bildhauer verteilt, wobei wiederum unterschiedliche Hände innerhalb der einzelnen Friesreihen zu erkennen sind (s. oben stilistische Untersuchungen). Die Einzelplatten lassen sich nicht eindeutig einem der Bildhauer der Friese zuordnen, auf stilistische Ähnlichkeiten zwischen der Platte mit dem Viergespann und der Westwand wurde bereits hingewiesen.

Auch für die Westwand hat es keinen einheitlichen Entwurf eines Künstlers gegeben, sondern die drei Themen wurden offenbar drei Bildhauern zugewiesen, die dann die zur Verfügung stehende Fläche mit den Figuren füllen mussten. Beim Schlachtfries können anhand stilistischer Merkmale deutlich mehrere Bildhauer differenziert werden, mindestens drei unterschiedliche Handschriften lassen sich anhand von stilistischen Feinheiten festmachen (s. o.). Ob eine davon auch auf dem Fries mit der Stadtbelagerung zu erkennen ist, lässt sich nicht eindeutig feststellen, einzelne Figuren, vor allem deren Köpfe, weisen Ähnlichkeiten in der Grundgestaltung auf.

Auf die wenig homogene Ausarbeitung der Friesreihen mit der Amazonomachie der Westseite wurde bereits ausführlich hingewiesen. Es ist daher anzunehmen, dass je eine Friesreihe einem verantwortlichen Bildhauer zugewiesen wurde, der dann mit seiner Werkstatt bzw. mit seinen Gehilfen die Ausarbeitung der Figuren vorgenommen

221 Zur Rekonstruktion der Platten an der Ostseite vgl. Eichler 1947, 55–72.

222 Zur Darstellung des Zyklus s. z. B. Brommer 1982; Schefold – Jung 1988; Neils – Woodford 1994; von den Hoff 2009b; von den Hoff 2010a; von den Hoff 2010b.

223 s. den Vorschlag von Eichler 1947, 70 Abb. 4.

224 Eichler 1947.

hat. Möglich wäre aber auch, dass ein Bildhauer für den Entwurf zuständig war, und mehrere – mindestens aber zwei, vielleicht drei – an der Ausführung beteiligt waren. Dem Raub der Leukippiden liegt hingegen ein einheitlicher Entwurf zugrunde, der von mehreren Künstlern, wahrscheinlich einer Werkstatt, ausgearbeitet wurde, was deutlich anhand der unterschiedlichen Qualität und Geschicklichkeit der ausgeführten Figuren bemerkbar ist.

Eine Gesamtkonzeption für den Jagd- und Kentaurenfries der Nordwand liegt schon wegen der großzügigen Anordnung der Figuren und der metopenhaften, oft in sich geschlossenen Komposition der Platten und kaum fortlaufend angelegten Figurengruppen nahe. Wiederum lassen sich verschiedene Hände in der Ausarbeitung jeder Friesreihe unterscheiden.

Wenige Anhaltspunkte liegen für die Ostwand vor, dort sind nicht nur wegen des schlechten Erhaltungszustandes kaum Bildhauerhände zu unterscheiden. Insgesamt scheint aber die östliche Hälfte der Nordwand und die Südwand, mit Ausnahme des Banketts, von einer Werkstattgruppe gefertigt worden zu sein.

Auch an den Friesen mit Bankett können vermutlich zwei entwerfende Künstler – je einer für die obere und die untere Friesreihe – angenommen werden, die Ausarbeitung wiederum nahmen mehrere Bildhauer vor. Dies zeigt sich vor allem bei den Figuren des oberen Frieses.

Der Plan, die Temenoswände des Heroons mit Reliefs zu schmücken, bestand vermutlich von Anfang an, denn es gibt keine sichtbaren Hinweise auf eine ursprünglich nur für die Außenseite konzipierte Dekoration[225]. Denn allein die Tatsache, dass die Wände der äußeren Südseite aus nahezu gleich hohen Steinen bestanden, ist als Beweis nicht ausreichend. Die Außenseite war aber sicherlich die allgemein repräsentative Seite, da zum Inneren vermutlich nur einige Menschen Zutritt hatten. Die Innenwände weisen im Allgemeinen größere Schwankungen in den Höhen der Steinscharen auf, was besonders an der Nordwand auch Auswirkungen auf die Ausarbeitung der Figuren hatte. Zu welchem Zeitpunkt der Errichtung der Anlage die Entwürfe für die Figurenfriese entstanden sind, wird sich nicht mehr nachweisen lassen, doch muss die Reliefausstattung von Anbeginn geplant gewesen sein, da die Reliefs in der Süd-Ost-Ecke den Einbau von Beginn berücksichtigen, was an der Nord-West-Wand nicht der Fall war. Man kann anhand einiger Details, vor allem an der Nordwand, schließen, dass die starke Reduktion der Steinhöhe und vor allem die Länge der einzelnen Platten zum Zeitpunkt des Entwurfs noch nicht bekannt waren. Jedenfalls hätte man bei einigen Figurengruppen eine andere Komposition erwartet (z. B. Leukippidenraub, I 531 und I 534, Taf. 118, 1; 121, 1). Beim Jagd- und Kentaurenfries konnte der entwerfende Bildhauer flexibler auf die vorgegebene Länge und Höhe der Platten reagieren, da er meist in sich geschlossene Figurengruppen konzipiert hat.

225 Praschniker 1933a, 35–37. Vgl. auch Oberleitner 1994, 57.

Nachstehende Tabelle fasst die Erkenntnisse zur Organisation der Bildhauer zusammen:

TABELLE 3a

Friesreihe	Entwurf	Ausführung	Werkstatt
Südwand, außen	einheitlich, ein Bildhauer	mehrere Bildhauer	mehrere
Tor	außen, innen	mehrere Bildhauer (einer außen, 2–3 innen)	eine (?)
Südwand, innen Freiermord	einheitlich	zwei Bildhauer Penelope-Platte, Freiermord	eine
Südwand, innen Kalydonische Jagd	einheitlich	zwei oder mehrere Bildhauer (Hauptszene)	eine
Südwand, innen; Ostwand Bankett	einheitlich (?)	oben: zwei Bildhauer unten: 1–2 Bildhauer	eine
Südwand, innen Einzelplatten	viell. einheitlich	ein oder zwei Bildhauer	eine oder zwei
Westwand Schlacht	einheitlich	drei oder mehrere Bildhauer	eine oder zwei
Westwand, innen Stadtbelagerung	einheitlich	zwei oder mehrere Bildhauer	eine oder zwei
Westwand Amazonomachie	einheitlich	mindestens zwei oder drei Bildhauer	eine (?)
Nordwand Leukippidenraub	einheitlich	zwei bis drei Bildhauer	eine
Nordwand Jagd	einheitlich	2–3 Bildhauer	eine
Nord-Ostwand Kentauromachie	einheitlich	zwei oder drei Bildhauer	eine
Ostwand Theseus- und Perseustaten	einheitlich	zwei Bildhauer	eine (?)

Mögliche Verbindungen zwischen den ausführenden Bildhauern und den Friesreihen:

TABELLE 3b

Südwand, außen: alle Friese	Werkstattverbindungen
Einzelplatte Viergespann und Stadtbelagerung	Werkstattverbindung
Westwand: Schlacht und Stadtbelagerung	Werkstattverbindung
Nordwand: Jagd und Kentauromachie	Werkstattverbindungen
Südwand, innen, Freiermord Nordwand: Leukippiden	Werkstattverbindungen

Eine grundlegende stilistische Einordnung der Figuren in eine entwicklungsgeschichtlich etablierte stilistische Reihe bekannter Denkmäler bzw. eine an den Denkmälern nachvollziehbare Entwicklung, die chronologisch zugeordnet werden kann, erfolgt bereits anhand der zum Vergleich herangezogenen Monumente. Beispielsweise sind anhand der Gestaltung und Ausarbeitung der Gewänder der weiblichen Figuren auf der Platte I 481 (Taf. 49, 1) und den Platten I 539–I 541 (Taf. 125, 1–128, 2) sowie an den stehenden weiblichen Figuren des Sarkophags I 585a und I 585c (Taf. 13, 6; 14, 4) stilistische Traditionen zu beobachten, die an einzelnen Gewandfiguren der Friese des Parthenon auftauchen, wie etwa die blockhafte Anlage der Steilfalten, die das Standbein einiger Mädchenfiguren auf dem Ostfries gänzlich umhüllen, sodass sich die Form des Beins überhaupt nicht mehr abzeichnet[226]. Ein weiteres prägnantes Beispiel zeigt sich in der flatternden Chlamys der Figur des Pferdebändigers auf dem Westfries des Parthenon, ein bewegungsbetonendes und flächenfüllendes Element, das sich mehrfach auch auf den Friesen des Heroons findet (I 487, Fig. 2; Taf. 61, 3; I 488, Fig. 3 und 4; Taf. 63, 1. 2, Fig. 1; Taf. 83, 1, und bei einigen Amazonen der Westwand), wenn auch nicht in der gleichen plastischen Ausführung, denn die Eleganz und Grazie der sowohl bewegten als auch statischen Figuren des Parthenonfrieses und naturalistische Wiedergabe des Gewandes in ihrer dichten Stofflichkeit sowie die entrückt anmutende Gelassenheit der Figuren, ungeachtet des Kontextes bleibt einzigartig und kann an keinem anderen zeitnahen Denkmal beobachtet werden. Einzelne stilistische Charakteristika lassen sich hingegen nicht nur auf dem Parthenon nachweisen, sondern gleichermaßen und noch dynamischer auf den Friesen des Niketempels und des Apollotempels in Bassai[227]. Das betrifft besonders die aufwändige ins Manieristische gesteigerte Gebauschtheit der Gewänder, die sich von einer naturalistischen Wiedergabe loslöst und flächenfüllend die Dynamik der Bewegungen in überzogener Weise unterstreicht. Die dargelegten Beobachtungen erlauben für die Friese des Heroons eine Tradition zu benennen, die sich an den Denkmälern des Reichen Stils orientiert, also an Denkmälern, die in der 2. Hälfte des 5. Jhs. entstanden sind, konkreter vor dem letzten Viertel des 5. Jhs. v. Chr. Einzelne Stilelemente lassen sich zwar noch zu Beginn des 4. Jhs. v. Chr. oder in den ersten zwei Jahrzehnten des 4. Jhs. v. Chr. nachweisen, doch nicht in dem Ausmaße, dass eine Anlehnung der Heroonfriese an Denkmäler des 4. Jhs. v. Chr. überwiegen könnte.

Die Diskussion um Vorbilder und Vorlagen, wie etwa „Musterbücher“, wurde anhand von Frauenstatuen und deren Vorbildwirkung für Relieffiguren und Statuetten in klassischer Zeit von L. Baumer ausführlich geführt[228]. Er konstatierte in diesem Zusammenhang den Statuentypen nur eine geringe Auswirkungskraft für die Ausformung von Relieffiguren. Diese Feststellung hat insofern Konsequenzen, als die Diskussion um Vorlagen differenziert zu betrachten ist. Baumers Untersuchungen beziehen sich in erster Linie auf die Frage nach der Vorlage von Rundplastik für das Relief. Die Vorlagen für Skulpturen scheinen nicht generell für Relieffiguren brauchbar bzw. verwertbar gewesen zu sein, woraus geschlossen werden kann, dass es getrennte Vorbilder oder „Musterbücher“, paradeigmata, für rundplastische Figuren und für Relieffiguren gegeben haben könnte[229]. J. Borchhardt vertritt, wie auch schon einige Forscher zuvor, die Meinung, dass der großflächigen Malerei und in der Folge auch zum Teil der Vasenmalerei eine nicht zu unterschätzende Vorbildwirkung zuzusprechen ist[230]. Wie wichtig die Rundplastik für die Erfassung der Bauskulptur des Parthenon ist, hat N. Himmelmann anhand des Versuchs der Forschung herausgearbeitet, stilistische Charakteristika von Skulpturen, die bekannten Bildhauern zugewiesen werden können, in Parthenon-Skulpturen wiederzufinden[231].

226 Jenkins 2002, 76 f. Platte 3; 81 Platte 7.

227 Vgl. zum Stil des Bassai-Frieses Kenner 1970, 9–29: H. Kenner arbeitet anhand von stilistischen Details neun unterschiedliche Bildhauer heraus, was angesichts des Frieses eine hohe Zahl ist, wie die Autorin auch feststellt (ebenda, 28 f.). Hofkes-Brukker 1975, 109 f. 137–141, sieht Paionios als entwerfenden Meister an, führt aber die derben Ausführungen auf die Gesellen zurück. Felten 1993, 48–54 weist auf regionale Ähnlichkeiten im Stil zwischen dem Bassai-Figurenfries und einer Reihe von Bronzestatuetten aus Arkadien hin, die vergleichbare gedrungene und kräftige Körperformen gemeinsam haben. Jenkins 2006, 143–145. Vgl. auch die charakteristischen Stil- und Formelemente, besonders in der Gestaltung des Gewandes, auf den Metopen des Apollontempels in Bassai: Madigan 1992, 33–37.

228 Baumer 1997.

229 Zu Musterbüchern vgl. Lauter 1974, 26–34, bes. 34 (zur Bauplastik) und auch Bruns-Özgan 1987, 70–74. 174–177.

230 Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 214 f. Zur Vorbildwirkung der Malerei für die Reliefkunst s. auch Hölscher 1973; Scheibler 1994, bes. 152–164.

231 Himmelmann 1977, 67–90, bes. 77–73.

Die Friese des Heroons stehen in der Tradition der Bildhauerarbeiten des Reichen Stils ebenso wie in der Tradition der flächigen Malerei, was vor allem wegen der Perspektiven und der Architektur angenommen werden kann[232].

Jede Vorlage oder jeder „Typenkatalog" kann einem Künstler aber doch nur zur Anregung für einen grundlegenden Entwurf gedient haben, bei der endgültigen Konzeption beispielsweise der Figuren auf einem Relief hatten die Bildhauer darüber hinaus den Bildträger, das Material, die Bildgröße, die Figurenhöhe, die Anzahl der Figuren und den inhaltlichen Zusammenhang zu berücksichtigen. Das heißt, wie bereits A. Borbein feststellte, es war die Aufgabe des Künstlers, seinen Entwürfen formale Eigenheiten und neue Lösungen bei der Umsetzung von Figurentypen und Motiven beizugeben, gleichermaßen seine persönliche „Handschrift" aufzudrücken[233]. Genau dieser persönliche „Stil" zeichnet(e) einen Künstler aus und macht es der Forschung möglich, Bildhauer und „Künstlerhände" zu unterscheiden und vielleicht auch zuzuordnen. In der Forschung ist man sich mehr oder weniger einig, dass die Individualität eines Künstlers über dessen Nachfrage und natürlich Angebot entschied, da der Inhalt und dessen Ausformung gegenüber stilistischen Kriterien, die sich nach Meinung von A. Borbein an einem Zeitstil mehr als an einem individuellen Stil orientierten, in der Antike dominierte. Zwangsläufig erhebt sich die Frage, inwieweit ein Künstler oder Bildhauer allein für die Ausführung eines Auftrages verantwortlich zeichnete, denn es ist anzunehmen, dass ein größerer Auftrag, selbst bei der Anfertigung einer rundplastischen Figur, nicht ausschließlich von dem beauftragten Bildhauer, sondern zu bestimmten Teilen auch von dessen Mitarbeitern und Schülern ausgeführt wurde. Im Falle der Friese des Heroons von Trysa wäre durchaus vorstellbar, dass ein Gesamtkonzept existierte, die einzelnen Themen von dem oder den beauftragte(n) Bildhauer(n) entworfen wurden, die Ausführung und die Umsetzung in Stein jedoch von unterschiedlichen Bildhauern wahrscheinlich jeweils einer Werkstatt durchgeführt wurde (s. o.). Somit ließen sich auch stilistische Unterschiede und Geschicklichkeiten in der Ausführung bzw. Ausarbeitung erklären. Einem Bildhauer käme bei einem Großauftrag in erster Linie die Rolle eines Entwerfers und Organisators zu, der die Mitarbeiter anleiten und den Fortgang der Arbeit kontrollieren musste. Vielleicht erstellte er Vorlagen, die eher als „Meisterbücher" denn als „Musterbücher" bezeichnet werden könnten, und gab eine Stilrichtung vor. B. Wesenberg erkannte den Entwurf in seiner Eigenheit, der dann von den einzelnen Bildhauern in Stein umgesetzt wurde, als einzig mögliches Kriterium für die Unterscheidung von „Meisterhänden" besonders bei großen Auftragsarbeiten wie dem Skulpturenschmuck des Parthenon oder des Maussolleions von Halikarnassos[234]. P. Schultz hat kürzlich am Beispiel des Asklepiostempels in Epidauros Fragen zur Organisation der Bildhauer und stilistische Unterschiede in dem Skulpturenschmuck diskutiert[235]. Ausgangspunkt waren für Schultz die Skulpturen und die Inschrift IG IV² 102 AI–BI aus Epidauros, in der Namen von Bildhauern, Auftrag und Kosten angeführt sind. Dadurch ergibt sich bezüglich der mit der Skulpturenausstattung beauftragten Künstler ein heterogenes Bild: mehrere Bildhauer sind in dem erhaltenen Abschnitt dieser Inschrift mit verschiedenen Aufträgen angeführt (Hektoridas für Skulpturen für eine Hälfte eines Giebels; Timotheos für die Akrotere eines Giebels und für Reliefs, Thrasymedes für das Cellator, die Decke etc.). Klare stilistische Unterschiede lassen sich anhand der Skulpturen jedenfalls nachweisen[236].

Eine ähnliche Vorstellung werden wir von der Arbeitsorganisation der Heroon-Friese entwickeln, für die ich keinen Gesamtentwurf annehmen, in denen ich jedoch grundlegende vergleichbare stilistische Elemente erkennen möchte und in der Folge eine Verteilung der Themen an verschiedene Bildhauer, die den Entwurf für „ihre(n)" Fries(e) ausfertigten. Für den Parthenon ging man in der Forschung immer wieder von einem Entwurf des Phidias aus, der offenbar im Laufe der Umsetzung gereift ist, womit eine

232 Vgl. zur Datierung des Frieses in die 20er Jahre des 5. Jhs. v. Chr.: Felten 1984, 121; Knell 1990, 140 f.; Harrison 1997, 109 f. Zur Perspektive am Parthenon vgl. auch Blümel 1957.

233 Borbein 2005, 223–232, bes. 228.

234 Wesenberg 1993, 167–180.

235 Schultz 2009, 70–78, bes. 70 f. Der Autor erörtert den Einfluss der Höhe der Bezahlung auf das zur Verfügung gestellte bzw. verwendete Material, das einzelne Bildhauer verwendeten, kommt aber zu dem Schluss, dass es qualitativ diesbezüglich keine Unterschiede im Material gab, ebenda 73 f. Dazu nun auch Prignitz 2014, 171 178: Bauinschriften informieren uns über die Organisation der Bauaufträge und die Herkunft der Bildhauer, die man vornehmlich aus der näheren Umgebung rekrutierte, um Kosten zu sparen wohingegen Bauunternehmer auch überregional angeheuert wurden. Bedeutend ist auch die Erkenntnis, dass für Entwürfe, Paradeigmata, höhere Löhne bezahlt wurden, als für die Ausarbeitung der Skulpturen (ebenda, 177), wobei die Bezahlung eines Werkes vereinbart wurde. Zu den überlieferten Künstlern, die an dem Bauten in Epidauros für die Skulpturenausstattung tätig waren, vgl. Prignitz 2014, 239 240; zur Datierung des Asklepieions zwischen 400 und 390 v. Chr., ebenda 248 f.

236 Schultz 2009, 75 f.; zu den Skulpturen s. auch Yalouris 1992, 67–81.

nachvollziehbare Entwicklung des Meisters erkennbar scheint. Gegenstimmen zweifelten die auf der Überlieferung Plutarchs (Per. 13) basierende These mehrfach an und N. Himmelmann hat in seiner Studie gezeigt, dass für die evidenten stilistischen und kompositionellen Unterschiede in der Bauplastik des Parthenon nicht ein Künstler für den Entwurf verantwortlich gemacht werden kann[237]. Vielmehr hebt er die Beteiligung mehrerer (namhafter) Bildhauer hervor, die einen bestimmten Anteil an dem Entwurf und der Ausführung gehabt haben, und erklärt im Wesentlichen auch die stilistischen Divergenzen mit der Vielfalt an beteiligten Bildhauern, denen aber sichtbar ein gemeinsames Konzept zugrunde liegt, um den Eindruck eines einheitlichen Gesamtentwurfes zu gewährleisten. Geht man davon aus, dass die Erstellung von Vorlagen und Entwürfen längere Zeit in Anspruch nahmen, so ist eine Weiterentwicklung des Entwerfers bis zum Zeitpunkt der Umsetzung in Stein aber auch nicht verwunderlich. Ähnliches ist auch für die Skulpturenausstattung des Nereidenmonuments von Xanthos oder des Heroons von Trysa vorstellbar, berücksichtigt man die Gesamtheit der Monumente mit Relief- und Giebelschmuck sowie freistehender Plastik. Unter diesen Voraussetzungen sind auch die stilistischen Unterschiede bzw. Übereinstimmungen der Heroonfriese zu untersuchen.

Feste Bildtypen und Vorlagen lassen beispielsweise Weih- und Grabreliefs erkennen, die gleichsam vorgefertigt und somit für die Kundschaft auch kostengünstiger gewesen sein müssen. Tektonische Friese oder andere Reliefs waren gleichfalls auf solche Vorlagen angewiesen, da die Verwendung vorgegebener Figurentypen sicherlich auch die Kosten eines Entwurfs reduzierten. Wie die ikonographischen und typologischen Untersuchungen zu den Heroonfriesen gezeigt haben, wiederholen viele der Figuren gängige Typen, die beispielsweise auf Friesen von Tempeln oder anderen Monumenten in geringfügigen Variationen zu finden sind. Ein gewisses Maß an Eigenständigkeit, an „persönlicher Handschrift", lässt sich bei manchen Figuren sehr wohl feststellen, etwa auf der Platte mit Penelope (I 481), der Kalydonischen Eberjagd oder auf dem Westfries bei der Amazonomachie, der Schlacht oder der Stadtbelagerung. Konkret stehen die Friese motivisch in der Tradition der Friese des Niketempels in Athen, des Frieses des Apollontempels in Bassai-Phigalia und der Friese des Nereidenmonuments in Xanthos. Insgesamt greifen die Künstler auf bildhauerische Traditionen zurück, die in den großen Bauwerken Griechenlands, besonders Athens, zu suchen sind, und erweitern und ergänzen diese durch eigene und innovative Elemente.

IV.4.8. GRIECHISCHE ODER LYKISCHE IDENTITÄT EINE FRAGE DES STILS? DIE AUSFÜHRENDEN BILDHAUER

An den Friesen des Heroons waren, das haben die Untersuchungen gezeigt und darüber besteht in der Forschung auch kein Zweifel, mehrere Bildhauer oder Bildhauergruppen bzw. Werkstätten tätig.

Da einige stilistische Merkmale auf alle – mit Ausnahme der äußeren Südseite – zutreffend sind, wäre es möglich, von einem Künstler auszugehen, der für die grundlegende stilistische Ausrichtung und vielleicht auch Komposition der Friese und Figuren verantwortlich zeichnete (s. o.). Eine andere Möglichkeit, die ich a priori nicht ausschließen möchte, wäre eine grundlegende Festlegung gewisser stilistischer Tendenzen, die vielleicht auch im Trend der Zeit der Entstehung des Entwurfs lagen, für alle entwerfenden und an der Ausarbeitung der Friese beteiligten Bildhauer. Damit wären die stilistischen Gemeinsamkeiten zu erklären und gleichfalls auch die Unterschiede. Dies hätte aber auch zur Folge, dass jede Bildhauergruppe einen eigenen Entwurf für die in Auftrag gegebene Friesseite angefertigt hätte, wie auch anhand vieler Merkmale angenommen werden kann[238].

237 Himmelmann 1977.
238 Vgl. dazu Kap. IV.4.5.

Die Bildhauerfrage versteht sich nicht als Frage nach einer Person, die fassbar und benennbar ist, dieses Unterfangen wäre wenig zielführend. Von Interesse ist vielmehr die Frage, ob und wie viele Bildhauer anhand von stilistischen und kompositionellen Kriterien unterschieden und vor dem historischen Hintergrund erkannt und nachgewiesen werden können. In jedem Fall ist der Einfluss eines Bildhauers zu erkennen, der mit den bildhauerischen Traditionen im griechischen Mutterland vertraut war und Kenntnis der Denkmäler der Klassik, also des 5. Jhs. v. Chr. und auch des späten 6. Jhs. v. Chr. hatte. Dabei geht es nicht nur um Kompositionen, sondern auch um die Entwürfe der Figuren und deren Proportionen, für die vermutlich vorgegebene Maßverhältnisse verwendet wurden, denn anders wären die einzelnen Figuren wohl wesentlich unausgeglichener proportioniert. Der Kanon des Polyklet war sicherlich bekannt und richtungsweisend und man könnte von einer Vervielfältigung der Proportionslehre bzw. des Kanons ausgehen, deren Kenntnis für einen Bildhauer und sicherlich auch für einen Maler grundlegend waren und Voraussetzung für eine Ausbildung und Ausübung des künstlerischen Berufs[239]. Allerdings war es erforderlich, die Maßeinheiten im Maßstab zu verkleinern, um die Figuren der vorgegebenen Reliefhöhe anpassen zu können, doch selbst das wird für begabte Künstler keine Schwierigkeit gewesen sein. Es ist also davon auszugehen, dass ein angehender Bildhauer Kenntnis von den bedeutendsten Monumenten bzw. deren Entwürfen hatte, die wahrscheinlich ein Teil des Studienmaterials stellten. Proportion und Figurentypologie galten also als Basis für die Ausübung des Berufs.

In der Forschung besteht außerdem weitgehend Einigkeit, dass für den Skulpturenschmuck des Parthenon zwar der Bildhauer Phidias verantwortlich zeichnete, die Umsetzung in Stein aber von einer Vielzahl an Künstlern ausgeführt wurde, denn allein an den Friesen konnte man die Handschrift von 80 unterschiedlichen Künstlern erkennen. W. Geominy hat deutlich herausgearbeitet, dass die stilistischen Kriterien vor allem in der Reliefplastik der ersten Hälfte des 4. Jhs. nicht einheitlich sind[240]. Diese Unstimmigkeiten lassen sich auf vielfältige Weise erklären: Zum einen ist die Gestaltungsweise des ausführenden Bildhauers von den zeitlichen Entwicklungsrichtungen und nicht zuletzt vom künstlerischen Können geprägt, zum anderen entscheidet die Tradition der Bildhauerschule auch über die Fortschrittlichkeit einer Arbeit oder eben die Verhaftung in traditionellen stilistischen Formen. Die Ausbildung und der landschaftliche Einfluss eines Künstlers sind weitere wichtige Aspekte, die wiederum eine persönliche Handschrift eines Bildhauers in den Vordergrund treten lassen[241].

Die Reliefs des Heroons von Trysa stellen genau diese eben angeführten Variablen unter Beweis, denn es sind einerseits sehr fortschrittliche Stilelemente erkennbar, an manchen Friesen wiederum etwas ungelenke und anatomisch unreine Körperformen wahrnehmbar. Die an vielen Platten bemerkbare reiche Stofflichkeit der Gewänder, die durch aufflatternde Falten manieristische Züge erhalten und in der Tradition des Reichen Stils stehen, befinden sich in einem drastischen wie spannungsreichen Verhältnis zu den verhältnismäßig wenig ausgeformten Körperformen. Sie kontrastieren zu den plumpen Gesichtern und eintönigen Rüstungsteilen, gehen aber mit den vielfältigen Bewegungsmotiven der Figuren einher, die sich nur in wenigen Fällen ohne Abwandlungen und Variationen wiederholen.

Nehmen die Gewänder im Ausdruck ihrer Stofflichkeit deutlich griechische Traditionen auf, so wird das Verhältnis Körper-Gewand oft nur eintönig oder gar schematisch ausgestaltet (z. B. Chitonröcke der Krieger) und kommt in den Details nicht an das Können der Meister des Reichen Stils heran. Doch bleibt festzustellen, dass auch diesbezüglich das Material Kalkstein und der Reliefträger berücksichtigt werden müssen, sind doch beispielsweise auch die Friese des Niketempels von anderer qualitativer Ausarbeitung als die Reliefs der Balustrade[242].

239 Berger 1990, 156–184; Philipp 1990, 135–155; vgl. auch Kreikenbom 2004, 185–188. Zur Stellung des Bildhauers in der Klassik und dem Konkurrenzkampf, dem sie unterlagen, vgl. auch Lauter 1974, 9–21.

240 Geominy 2004, 259–277. Zur Langlebigkeit von stilistischen Elementen, die eine enge zeitliche Einordnung von Skulpturen oft erschweren, s. die Bemerkungen von Smith, 1991, 18.

241 Borchhardt 1976a, 92 f.; Borbein 2005, 228 f.; Childs 2005, 235–241.

242 Vgl. Kap. VI. *Zur Datierung des Heroons*.

IV.4.9. STILISTISCHE NACHWIRKUNGEN DER BILDHAUERARBEITEN AM HEROON VON TRYSA IN DER RELIEFKUNST LYKIENS

Die Friese des Heroons von Trysa gehören zu den klassischen Denkmälern in Lykien, die während der sog. zweiten Perserherrschaft entstanden sind. Der Großteil der reliefierten lykischen Grabdenkmäler ist in spätere Zeit als das Heroon zu datieren, viele Motive und stilistische Merkmale der Heroonfriese finden sich ebenfalls auf Reliefgräbern in Lykien. Daher muss man davon ausgehen, dass Vorlagen und Entwürfe, die für die Friese des Heroons angefertigt wurden, auch weitergereicht und von lokalen Bildhauern als Vorbild verwendet wurden oder, dass viele Künstler, die an der Ausarbeitung der Friese des Heroons mitgewirkt haben, nicht nur griechischer, sondern auch lokaler Herkunft waren und im Anschluss zahlreiche Gräber ausgeschmückt haben[243].

Wie J. Borchhardt bereits in seiner Monographie zu den Skulpturen des Heroons von Limyra betont hat, stehen die Figuren des Cellafrieses auf dem Grabmal in Limyra jenen der Heroonfriese sehr nahe[244]. Es sind sogar einzelne Figurentypen wie z. B. der Salpinxbläser ziemlich genau von der Platte I 445 übernommen. Daher wird man von einer Vorlage, die dem Bildhauer des Architravs zur Verfügung stand, ausgehen. Diese wiederum wird vermutlich auf die Entwürfe für die Heroonfriese zurückgehen oder von Bildhauern gefertigt worden sein, die auch am Heroon tätig waren. Im Allgemeinen geht man nicht davon aus, dass Personen uneingeschränkt Zugang zu der Grabanlage gehabt haben. Es wäre aber durchaus denkbar, dass diese während der Entstehung der Reliefs Zugang hatten, und dass einige der Bildhauer, die an den Friesen gearbeitet haben, danach auch an anderen Grabdenkmälern in Lykien mit der Ausschmückung beschäftigt waren, ja dass sogar Auftraggeber dort tätige Handwerker und Bildhauer für ihre Aufträge angeheuert und verpflichtet haben. Interessanterweise finden sich kaum detaillierte stilistische Parallelen zwischen lykischen Grabreliefs und den Friesen am Nereidenmonument von Xanthos.

Die Reliefs des Inschriftenpfeilers von Xanthos, der durch die Inschrift um 400 v. Chr. datiert wird[245], zeigen einen Hopliten, der seine siegreichen Taten rühmt mit Motiven wie dem Schildtriumph auf der Südseite oder der Attacke eines Hopliten und den davonlaufenden nackten Pilosträger auf der West- und Nordseite[246]. Die Figuren sind weich modelliert, die Falten der aufflatternden Chlamys des Hopliten auf der Westseite erinnern an entsprechende Elemente auf dem Nereidenmonument und dem Heroon von Trysa. Die gestaffelt angeordneten Krieger, von denen der rechte keinen Pilos trägt, erinnern sehr an die Krieger der Stadtbelagerung, die sich dem Tor nähern, I 463, Fig. 1 und 2 (Taf. 96, 1) und I 467, Fig. 1 und 2 (Taf. 101, 1. 2). Das zarte Faltengebilde des Chitons der Kriegerfigur auf der Südseite führt stilistisch direkt zum Nereidenmonument (z. B.: BM 860L; BM 858, Taf. 175, 1; BM 859, Taf. 174, 5; BM 862)[247], und steht offenbar in zeitnaher Entstehung zu diesem. Ähnliches lässt sich für den speerschwingenden Krieger auf der Westseite konstatieren, dessen Nähe zu dem rechts ausfallenden Hopliten BM 855, Fig. 4 eindeutig erkennbar ist[248]. Für den Stil der Friesfiguren des Heroons ist mit diesen Vergleichen nicht viel gewonnen, doch verdeutlichen sie die unterschiedlichen stilistischen Merkmale dieser beiden monumentalen Grabdenkmäler. Hinsichtlich der Ikonographie zeichnet sich eine scheinbar regionale Tradition des Schildtriumphs im westlichen Lykien ab[249].

243 Vgl. Childs 2005.

244 Borchhardt 1976a, 108–117. 127–141; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 229 f.

245 Demargne 1958, 79–105 Taf. 26–35; Jenkins 2006, 155–157. 174–176 Abb. 171. Zum lykischen Text der Inschrift (TL 44) vgl. Eichner 2006, 231–236, der sich für Xeriga als Erbauer des Inschriftenpfeilers ausspricht und Merehi als die nachfolgende Person, die die Errichtung des Pfeilers vollendet (ebenda 234–236).

246 Demargne 1958, 90–92 Taf. 31–35.

247 Childs – Demargne 1989, Taf. 9, 1; 16, 1; 17, 1; 20, 1.

248 Childs – Demargne 1989, Taf. 22, 1.

249 Zum Motiv vgl. Benda-Weber 2006, 149 f. („Schildraub"); Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 90 f.

IV.5. ZU DEN TIERDARSTELLUNGEN AUS ZOOLOGISCHER SICHT

Gerhard Forstenpointner

STIERPROTOME AM TÜRSTURZ DES SÜDTORES

Die vier Protome (Taf. 23, 1; 24, 1) sind nicht einer Tierart zuzuordnen sondern stellen Mischwesen dar, deren einzelne Komponenten in unterschiedlichem Maß dominieren. Die übliche Benennung als „Stierprotome" rührt von der Darstellung des Stirn- und Nasenbereiches her, der wesentliche Charakteristika eines Stiergesichtes aufweist. Hier sind vor allem die tiefen Stirnfalten zu nennen, welche die Oberlider begleiten und bei der zweiten Protome von rechts deutlich, beim dritten andeutungsweise zu erkennen sind. Auch die Flotzmäuler in ihrer nur für Rinder typischen Ausbildung sind an den beiden mittleren Protomen gut erhalten. Ehemals vorhandene Hörner sind nur am äußerst rechten Kopf durch eine deutliche Bruchfläche erschließbar. An allen vier Darstellungen findet sich mit dem Palear, der besonders bei Stieren stark entwickelten Kehlwamme ein weiteres, nur bei Rindern vorkommendes Artmerkmal, dessen gewellte Hautfalte sehr naturnah dargestellt ist. Die ebenfalls rinderartigen Vorderbeine der Kreaturen sind ab dem Ellbogengelenk plastisch ausgebildet, das Rohrbein ist im Karpalgelenk, dem sogenannten Vorderknie, maximal gebeugt, die Klauen, deren Spalt nur an jeweils einem Bein der beiden linken Protomen erkennbar ist, sind an die Maueroberfläche angestemmt.
Mit dem Übergang vom Kopf zum Hals wechselt die morphologische Vorlage der Darstellung vom Stier zum Pferd, klar erkennbar durch die dorsal konvexe Nackenlinie die von einer Stehmähne gesäumt wird. Im Schulterbereich wird eine dritte Gestaltkomponente erkennbar, zwei flache, seitlich an den Körper angelegte Gebilde mit einer gerundeten, freien Vorderkante, die nur als die vorderen Flügelgelenke mächtiger Schwingen interpretiert werden können. Federstrukturen sind an der zweiten Protome von rechts zu erkennen.
Flügelstiere, häufig auch mit gewölbter, pferdeartiger Nackenlinie und angedeuteter Stehmähne stellen ein gängiges Motiv der mesopotamischen Ikonographie dar, das besonders in assyrischer und achämenidischer Kunst auftritt. Durchaus vergleichbar mit den Protomen von Trysa erscheinen die Darstellungen auf den Backsteinmosaiken von Susa.
Unter jeder Protome ist eine thronende Figur dargestellt, die beiden linken und die beiden rechten Gestalten bilden jeweils ein einander zugewandtes Paar. Sowohl links als auch rechts schließen die Paare eine deutlich als Hund erkennbare Tiergestalt ein, die sich jeweils der außen sitzenden Person zuwendet. Während der rechte Hund in unterwürfiger Haltung mit tiefgesenktem Kopf auf dem Boden kauert (Taf. 23, 3; 24, 2), nimmt das linke Tier eine sehr aufrechte, wohl aufmerksam und gespannt erscheinende Körperhaltung ein (Taf. 23, 2). Soweit der schlechte Erhaltungszustand und die geringe Qualität der verfügbaren Abbildungen eine Beurteilung zulassen, entsprechen beide Hunde mit ihrer schlanken, beinahe windhundartigen Bauform dem für edle Jagdhunde erwünschten und in der antiken kynologischen Literatur auch ausführlich beschriebenen Erscheinungsbild[250].

PFERDEDARSTELLUNGEN

GESPANNE

Südwand außen, Südwand innen, Westwand, Nordwand
Fünf Friesplatten (I 520, I 448, I 531, I 534, I 507) zeigen Streitwagengespanne, die sich immer aus vier Pferden zusammensetzen. Eine Sonderstellung nimmt I 520 (Taf. 39, 1. 2) aus dem Fries der Sieben gegen Theben ein, da das vordere Seitenpferd nur sehr undeutlich erkennbar ist und im Kopf und Halsbereich verkürzt erscheint. Mög-

250 Xen. kyn. 4; Arr. kyn. 5.

licherweise stellte der ursprüngliche Entwurf ein Dreigespann dar und wurde erst im Zuge der Ausführung um ein weiteres Pferd erweitert. Bei vier Quadrigen wurde auf die Darstellung des Zaumzeuges und der Anschirrung in plastischer Form anscheinend verzichtet, wieder weicht I 520 von der Norm ab, da zumindest Zügel und Brustgurte nicht deutlich, aber gesichert erkennbar sind. Da aber sowohl die eingenommenen Körperhaltungen als auch die phänotypische Gestaltung der Tiere sehr ähnlich ausgeführt sind, werden diese Darstellungen in der Folge zusammenfassend beschrieben.

Die Pferde scheinen sich durchwegs in der Vorwärtsbewegung zu befinden, nehmen dabei aber unterschiedliche Positionen ein. Die Quadrigen der Reliefs I 448 (Taf. 69, 1) und I 531 (Taf. 118, 1) scheinen eine schwache Levade auszuführen. Diese Übung zählte schon in der antiken Reitkunst[251] zu den wichtigen und hoch geschätzten Schulen über der Erde und ist als Erhebung des Rumpfes bei mehr oder weniger angezogenen Vordergliedmaßen bis zu einem Rumpfachsenwinkel von 45° definiert. Eine darüber hinausgehende kontrollierte Erhebung würde als Pesade bezeichnet werden. Für die gegenständlichen Darstellungen ist aber zu bezweifeln, dass eine gemeinsame Levade des gesamten Gespannes abgebildet werden sollte, eher könnte beabsichtigt worden sein, den Moment des Angaloppierens, das auch bei Zugpferden durchaus aus dem Stand geschehen kann, festzuhalten. Die Pferde von den Blöcken I 520 und I 534 (Taf. 39, 1; 121, 1) befinden sich in der Einbein-Stützphase eines Arbeitsgalopps, das Viergespann auf Block I 507 (Taf. 163, 1) ist im gestreckten Galopp abgebildet. Für die Kopfhaltungen der Tiere scheint meistens ein festgelegter Darstellungskanon befolgt worden zu sein. Die beiden Seitpferde nehmen immer entgegengesetzte Positionen ein, wobei eines den Kopf mehr oder weniger stark anhebt, das andere aber so eng beigezäumt erscheint, dass eigentlich ein schmerzhafter Ganaschenzwang ausgeübt werden sollte. Besonders deutlich sind diese Kopfhaltungen beim Relief I 534 zu erkennen, darüber hinaus fällt auf diesem Block die sehr agitiert, geradezu rudernd dargestellte Arbeit der Vorderhände auf, die eher Panik als gezielte Aktion widerzuspiegeln scheint, sodass möglicherweise eher ein unkontrolliertes Steigen des Gespannes im Kampfgetümmel festgehalten werden sollte. Die beiden mittleren Pferde nehmen mit ihren Köpfen bei allen vier Quadrigen annähernd antithetische, ebenfalls beigezäumt erscheinende Positionen ein. Die Pferde des Viergespannes von Block I 520 zeigen hingegen durchwegs stark gebeugte Köpfe, besonders beim hinteren Seitenpferd ist die Beizäumung durch den gespannten Zügel gut erkennbar und das Haupt des vorderen Seitenpferdes ist annähernd in Frontalansicht dargestellt. Die bei vielen Pferden sichtbare Hyperflexion des Kopfes ist eine in der modernen Reiterei unübliche, als Zwangsmaßnahme („Rollkur“) eher verpönte Position, wurde in der Antike aber als edle und kühne Haltung des Pferdes geschätzt und in der Ausbildung gefördert[252].

Hinsichtlich der phänotypischen Ausführung der dargestellten Tiere sind die pferdeanatomischen Kenntnisse der für den Entwurf verantwortlichen Künstler als ausreichend gut zu beurteilen um wenigstens grundsätzliche Überlegungen zu den abgebildeten Köperformen zu erlauben. Das Format der anscheinend sehr kleinwüchsigen Pferde ist bei den Viergespannen auf Grund der eingenommenen Haltung schwer zu erkennen, scheint aber dem quadratischen Bautyp zu entsprechen, wobei sowohl Vorarme und Unterschenkel als auch die Rohrbeine ziemlich lang ausgeführt sind. Diese Bauform zeigt sich auch bei den in der Folge behandelten Reitpferden.

Die Köpfe, besonders gut auf dem Block I 507 zu erkennen, entsprechen weitgehend dem Bild des geraden Kopfes, bei einigen Pferden ist das Nasenprofil im Sinne einer Hechtnase leicht eingesattelt. Die stark ausgeprägten Ganaschen reichen weit nach hinten und lassen in Verbindung mit dem tiefen Kopfansatz auch bei normaler Kopfhaltung keine Ganaschenfreiheit zu. Die Nüstern sind weit geöffnet, die Augen groß, kühn und zum Teil hervorstehend. Die Ohren sind klein, zugespitzt und wirken tief

251 Xen. equ. rat. 11,3.
252 Xen. equ. rat. 10, 3.

angesetzt, was aber auch durch das bis zum Scheitel reichende Vorderende des mächtigen Kammes bedingt ist. Der Hals ist kurz und dick dargestellt, die Nackenlinie bei massiver Kammbildung stark gekrümmt, die Mähne zu einer gleichmäßig kurzen Bürste gekürzt. Der Rücken erscheint bei einigen Tieren sehr tief, eine an sich unerwünschte Bauform, möglicherweise aber auch durch die deutlich abgesetzte, muskulöse und auch abschüssige Kruppe bedingt, welche insbesondere für die Zugarbeit vorteilhaft ist. Der Kruppenform entspricht auch der sehr tief angesetzte Schweif.
Die für die Gespanndarstellungen ausführlicher beschriebenen Körperformen finden sich im Wesentlichen auch an den weiteren Pferdedarstellungen des Monuments von Trysa wieder und entsprechen weitgehend den von Simon dem Athener und, ihm folgend, von Xenophon festgeschriebenen Richtlinien für das Exterieur edler Pferde. Der starke Hals mit gekrümmtem Nacken und kräftigem Widerrist, der eher tiefe, konkave Rücken und die breite, stark bemuskelte Kruppe, in dieser Kombination dem heutigen Schönheitsempfinden nicht unbedingt entsprechend, bildeten notwendige Voraussetzungen für das Reiten ohne Sattel und Steigbügel[253]. Das Vorbild für die Pferdedarstellungen von Trysa entspricht zweifellos dem Idealtypus des Militärpferdes im griechisch geprägten Mittelmeerraum und ist als kräftiges, lebhaftes Mehrnutzungspferd in Mittel- bis Großponygröße vorzustellen. Gut vergleichbare moderne Pferderassen sind der Haflinger und das Camarguepferd[254].

REITER

Südwand, außen, Westwand, Nordwand

Pferde mit Reitern bilden das Gros der Tierdarstellungen am Heroon von Trysa, die überwiegende Zahl dieser Darstellungen gehören zu den beiden Amazonomachien (Westwand I 469, I 479, Südwand außen I 516, I 517), zum Fries des Raubes der Leukippiden (I 532, I 536) sowie zu den Jagdszenen von der Nordwand (I 566, I 568, I 570, I 573, I 575, I 577). Die meisten Pferde aus dem Kontext der Kampf- und Verfolgungsszenen wurden in einer Bewegungsphase festgehalten, die als hintere Einbein-Stützphase des Galopps interpretiert werden kann. Neun von insgesamt 12 galoppierenden Pferden setzen das rechte Hinterbein auf, nur drei Tiere stützen sich mit dem linken ab, was einerseits die Beobachtung widerspiegelt, dass Pferde im Allgemeinen den Linksgalopp bevorzugen, anderseits aber auch den Regeln der antiken Reitkunst entsprach[255].
Zwei Amazonenpferde (I 470, Taf. 104, 1, und I 516, Taf. 27, 1) sind im Moment des Einbrechens nach vorne abgebildet, wohl in der Folge einer tödlichen Verletzung, deren Natur auf Grund des schlechten Erhaltungszustandes der Reliefs aber nicht erkennbar ist. Ein weiteres Tier (I 517, rechter Blockbereich, Taf. 29, 1) bricht nach hinten in eine hundesitzige Stellung zusammen. Die sehr lebensnahe Darstellung dieses dramatischen Geschehens belegt überaus eindrucksvoll die Vertrautheit der Künstler mit der Anatomie und den Bewegungsmustern von Pferden.

Westwand

Das Lasttier auf der Platte I 466 ist wegen der signifikanten langen Ohren ein Maultier, außerdem ist der Nackenkamm deutlich weniger prominent gekrümmt als bei den Pferden.
Eine zum Szenario der Stadtbelagerung gehörige Reliefplatte (I 468, Taf. 102, 1) weicht in der Thematik völlig von den anderen, mit Kampf- oder Jagdszenen assoziierten Pferdedarstellungen ab; abgebildet ist eine Dame im Seitsitz auf einem im Schritt befindlichen Pferd. Auf Grund des Motives wäre hier auch die Abbildung eines Maultieres denkbar, die Kopf- und Ohrenform entsprechen aber eindeutig der Morphologie des

253 Xen. equ. rat. 1, 11.
254 Junkelmann 1990, 43.
255 Xen. equ. rat. 7, 11.

Pferdes. Wieder ist kein Zaumzeug erkennbar, die Frau scheint aber einen Sitz mit Lehne, auf die sie ihren rechten Arm stützt und einer Fußstütze zu benutzen. Diese Reithilfe ähnelt durchaus dem Sambue, der ersten Form des Damensattels, die seit dem ausgehenden Hochmittelalter in Europa gebräuchlich wurde.

Nordwand

Sieben weitere Reiterdarstellungen gehören zu dem Jagdfries von der Nordwand, dessen weitere zoologische Aspekte in der Folge noch zu besprechen sein werden. Die Bewegungsphasen der abgebildeten Pferde sind deutlich weniger einheitlich gestaltet als am Amazonenfries. Drei der Reiter (I 566, Taf. 138, 2; I 573, Taf. 134, 1; I 577, Taf. 133, 1) scheinen eine Levade durchzuführen, jedenfalls sind beide Hinterbeine im Bodenkontakt, jeweils einmal ist Linksgalopp (I 575, Taf. 134, 2) und Rechtsgalopp (I 568, Taf. 137,1) dargestellt, ein Tier befindet sich im gestreckten Galopp (I 576, Taf. 133, 2) und ein Pferd (I 570, Taf. 136, 1) belastet drei Beine, wobei auf Grund der stark erhobenen rechte Vorderhand eher von einem Zurückweichen angesichts der vor ihm befindlichen Gefahr als von einer Darstellung der Dreibeinstütze im Rechtsgalopp auszugehen ist. Ein Relief (I 574, Taf. 135, 1) ist so schlecht erhalten, dass keine gesicherte Diagnose zulässig erscheint, möglicherweise wurde aber auch hier, wie auf I 573 (Taf. 134, 1), eine Levade gegenüber einem gefährlichen Gegner festgehalten.

JAGDSZENEN

Südwand innen, Nordwand

12 der insgesamt 43 Reliefplatten mit Tierdarstellungen finden sich im Kontext von Jagdszenarien. Drei Friesplatten (I 488, I 567, I 570) bilden mächtige Wildeber ab, wobei erstere den Mythos der Jagd nach dem kalydonischen Eber illustriert. Die Ausführung auf Block I 488 (Taf. 63, 1. 2) unterscheidet sich insofern wesentlich von den beiden anderen Darstellungen, als das Tier mit einer geschätzten Widerristhöhe von 70–80 cm zwar sehr groß, aber durchaus noch in realistischem Format abgebildet wird. Auch der aufgestellte Borstenkamm entlang der Rückenlinie mit seinen beiden stärksten Abschnitten im Nacken- und Kruppbereich entspricht den natürlichen Verhältnissen. Die allgemeine Körperform ist allerdings schlecht getroffen und lässt viel eher an ein dralles, kurzbeiniges Pferdchen als an ein Wildschwein denken. Dem gegenüber sind die Dimensionen vor allem des Ebers auf der Platte I 567 (Taf. 137, 2; 138, 1) aber auch auf I 570 (Taf. 136, 1) möglicherweise im Sinne mythologischer Überzeichnung in einem zumindest für den Mittelmeerraum undenkbar großen Format dargestellt. Die Widerristhöhe des Keilers von der Platte I 567 ist nur unwesentlich geringer als die der ihn verfolgenden Pferde, muss also mit etwa 120 cm eingeschätzt werden. Auch der Borstenkamm ist bei beiden Tieren anders als auf I 488 ausgeführt, der Kruppenabschnitt bildet hier ein völlig abgesetztes Zierelement, das in dieser Form zwar durchaus eindrucksvoll, aber nicht naturnahe erscheint. Wieder wurde auf die spezifische Körperform von Schweinen wenig Rücksicht genommen, vor allem Nacken, Kruppe und der tief eingesenkte Rücken erinnern an equine Formen.

Mit den Löwen, die auf den Platten I 568, I 569 sowie I 573 und I 575 abgebildet sind, gesellt sich ein weiteres, überaus wehrhaftes und nur den Eliten zugängliches Jagdwild zur faunistischen Bilderwelt des Heroons. Die Darstellungen sind durchwegs sehr schlecht erhalten, zumindest in zwei Fällen aber sicher diagnostizierbar. Einmal (I 573, Taf. 134, 1) wendet sich die Raubtiergestalt frontal gegen einen Reiter, dessen Pferd gegenüber dem Gegner eine Levade ausführt. Die Großkatze ist dabei auf Grund der Kopf- und Halsgestaltung auf Grund ihrer überlangen Beine und der eher hundeartigen

Standposition nicht eindeutig als Löwe zu identifizieren. Möglicherweise ist hier an den Gepard zu denken, der in antiker Zeit im ganzen vorderen und mittleren Orient weit verbreitet war und auch schon damals gerne als Jagdgehilfe und exklusives Haustier gezähmt wurde[256].

Eine weitere Löwendarstellung (I 568, Taf. 137, 1) ist wieder schlecht erhalten, dennoch aber auf Grund der angedeuteten Mähne sicher zu identifizieren. Das Tier bewegt sich, noch in einiger Entfernung, auf einen Reiter zu, der es im Rechtsgalopp, möglicherweise mit eingelegtem Speer angreift, der Löwe selbst wendet aber sein Haupt den ihn hetzenden Hunden zu. Von einem verfolgenden Reiter im Linksgalopp und dem ihn begleitenden Hund weg bewegt sich die Raubkatze auf dem Reliefblock I 575 (Taf. 134, 2). Ähnlich wie auf I 573 wirken die Beine dieses Tieres überlang und auf Grund der Kopfsilhouette und des sehr langen Schweifes ist wieder die Abbildung eines Gepards nicht auszuschließen. Die gänzlich fehlende Mähne kann aber auch auf die Darstellung eines weiblichen Löwen hinweisen. Ein Unikat stellt die Darstellung auf dem Block I 569 (Taf. 136, 2) dar. Ein Löwe, eindeutig zu erkennen an der angedeuteten Mähne, attackiert hier in aufgerichteter Haltung einen zu Boden gehenden Mann und versucht augenscheinlich den Tötungsbiss an dem von der linken Pranke fixierten Kopf oder Nacken zu setzen.

Der schlechte Erhaltungszustand der Reliefs verbietet tiefergehende Überlegungen zur Wirklichkeitsnähe der Darstellungen, auf Grund der nur schwach (I 568, I 569, I 573) oder auch gar nicht (I 575) angedeuteten Mähne liegt aber nahe, dass die abgebildeten Löwen an das faunistische Vorbild des asiatischen Löwen (*Panthera leo persica* Meyer, 1826) angelehnt dargestellt wurden[257].

Das Tier auf der Platte I 574 (Taf. 135, 1. 2) ist so schlecht erhalten, dass nur eine eher gedrungen wirkende, anscheinend angreifende Silhouette zu erkennen ist, die wohl als Bär zu interpretieren ist.

Auch Hunde sind beinahe ausschließlich auf Jagdszenen dargestellt. Auf den Reliefs I 488 und I 567 verbeißen sich Hunde in mächtige Wildschweine, während der Eber vom Jagdfries (I 567, Taf. 138, 1) aber von einem starken, doggenähnlichen Tier angefallen wird, entsprechen die beiden Hunde beim kalydonischen Eber (I 488, Taf. 63, 1) in ihrer Bauform eher der windhundartigen Bauform und ähneln wohl dem Vertragus, dem berühmten keltischen Windspiel. Diese von Arrian ausführlich beschriebenen Jagdhunde wurden aber nicht zur Sauhatz, sondern vornehmlich zur Hasenjagd eingesetzt[258]. Alle anderen Hunde im jagdlichen Kontext sind, wie von Xenophon für den Jagdhund gefordert[259], groß und kräftig, dabei aber doch schlank dargestellt, die Erhaltung der Reliefs ist aber durchwegs zu schlecht, um genauere Aufschlüsse zu Bauform und Phänotyp zuzulassen. Auf zwei Darstellungen (I 566, Taf. 138, 2, I 575, Taf. 134, 2) folgen Hunde dem berittenen Jäger, auf der Szene I 568 (Taf. 137, 1) attackiert ein Hund einen Löwen von hinten, der frontal von einem Reiter angegriffen wird.

Auf zwei Reliefplatten des Jagdfrieses von der Nordwand sind Wildziegen dargestellt, I 572 (Taf. 132, 1) zeigt zwei Böcke auf der Flucht vor zwei Jägern. Der vorne laufende Bock wendet sein Haupt den Verfolgern zu, sodass sich die beiden Ziegen in einer wohl nicht unbeabsichtigten antithetischen Position befinden. Sowohl die Art als auch das Geschlecht der beiden Tiere sind recht eindeutig erkennbar, da männliche Bezoarziegen (*Capra aegagrus* Erxleben, 1777) mit einer Widerristhöhe bis zu 1 m und einem Gewicht von annähernd 100 kg deutlich größer werden können als ihre domestizierten Artgenossen. Auch das starke, säbelartig gekrümmte Gehörn stellt ein signifikantes Artmerkmal der Wildform unserer Hausziegen dar. Die häufig für derartige Abbildungen verwendete Bezeichnung als Steinböcke sollte aus faunistischer Sicht jedenfalls vermieden werden, da keine der insgesamt sieben Steinbockarten in Griechenland oder Kleinasien vorkommt.

256 Keller 1909, 92.
257 Zum Erscheinungsbild des asiatischen Löwen vgl. Hemmer 1966, 297303.
258 Arr. kyn. 46.
259 Xen. Kyn. 4.

Die zweite Ziege auf dem Relief I 571 (Taf. 131, 1) ist ebenfalls klar erkennbar, obgleich ihr Gehörn nicht klar auszunehmen ist. Die Körperformen und auch die Gliedmaßenstellung sind bemerkenswert naturgetreu wiedergegeben, signifikant ist unter anderem der steil angehobene kurze Schweif. Darüber hinaus ist die Ziege auch in ihrem typischen Naturraum, eine steile Anhöhe erkletternd, dargestellt.

WEITERE TIERDARSTELLUNGEN

Nordwand

Die beiden Reliefs I 543 und I 544, zum Fries des Raubes der Leukippiden gehörend, bilden das Aufbrechen zweier für ein Festmahl geschlachteter Tiere ab. Der Körper auf Block I 543 (Taf. 130, 1) liegt rücklings über einen Tisch gestreckt, eine hinter ihm stehende Person scheint mit dem Ausweiden beschäftigt zu sein. Hinsichtlich der Artdiagnose ist vom Format des Tieres her auch ein Damhirsch nicht auszuschließen, der eher gedrungene Rumpf und eine angedeutet spiralig erscheinende Rundung im Bereich des Hinterkopfes und des Nackenansatzes weisen aber recht deutlich auf einen mächtigen Widder mit Schneckengehörn hin. Das explizite Fehlen eines Wollvlieses, ebenso wie die Größe des Tieres lässt nicht ausschließen, dass hier ein Wildschaf abgebildet werden sollte. Die Art der Darstellung stellt ein weit verbreitetes Motiv der griechischen Ikonographie dar und ist zuweilen auch direkt mit den Handlungen des griechischen Brandopfers verknüpft, scheint aber nicht zwingend einen rituellen Vorgang zu implizieren. Immerhin ist auf dem gegenständlichen Relief nur das linke Hinterbein erkennbar, möglicherweise wurde also der rechte Schenkel für eine auch im säkularen Kontext übliche rituelle Verwendung bereits entfernt[260].

Das zweite Tier (I 544, Taf. 129, 2) wird ebenfalls am Rücken liegend ausgeweidet, wurde aber wohl auf Grund seiner Größe nicht auf einem Tisch platziert. Auf Grund der Körpermaße kommt nur die Darstellung eines Rindes in Frage, wobei das Haupt des Tieres zu schlecht erhalten ist, um eine Geschlechtsbestimmung zu erlauben.

Westwand

Eine Opferszene wird auf dem Relief I 462 (Taf. 91, 1) aus dem Kontext der Stadtbelagerung wiedergegeben. Ein bewaffneter Krieger kniet auf dem Brustkorb eines liegenden Tieres und biegt dessen Hals über seinen Oberschenkel, wohl um mit seiner gezückten Waffe den Kehlschnitt anbringen zu können. Der Kopf des Opfertieres ist sehr schlecht erhalten, eine rundliche, kaudal-konvexe Struktur im Hinterhauptsbereich kann aber als Basis einer weitgehend weggebrochenen Hornschnecke gedeutet werden, sodass eine Bestimmung als Widder zulässig erscheint.

Auf dem gleichen Relief ist ein thronender Potentat abgebildet, unter dessen Herrscherstuhl sich eine Tiergestalt räkelt, die auf Grund ihrer Kopfform recht eindeutig als Raubkatze anzusprechen ist. Die Körpergröße des Tieres lässt nur eine Bestimmung als Leopard oder Gepard zu, wobei ersterer auf Grund seiner äußerst problematischen Zähmbarkeit nicht als wahrscheinliche Bildvorlage anzunehmen ist. Auch der lange Hals des Tieres spricht eher für den in elitären Haushalten gerne beherbergten sogenannten Jagdleoparden.

Ostwand

Vereinzelt finden sich weitere Tierdarstellungen auf mehreren Reliefplatten. Im Kontext des Theseus/Perseus Frieses an der Ostwand sind auf dem Block I 514 und I 515 (Taf. 153, 2; 154, 2) eine Schildkröte, zwei Fische und ein Delfin auf dem Meeresgrund abgebildet. Exakte Artdiagnosen sind hier nicht mit ausreichender Sicherheit möglich,

260 Ekroth 2007, 249–272, bes. 254; zur Darstellung rituellen Schlachtens vgl. auch van Straten 1995, 115–160.

auf Grund des dargestellten Naturraumes ist aber wohl am ehesten mit der im Mittelmeer immer noch verbreiteten Unechten Karettschildkröte (*Caretta caretta* Linné, 1758) zu rechnen. Der Rückenpanzer erscheint für eine Meeresschildkröte zwar viel zu stark gewölbt, die deutlich abgesetzten Peripheralschilde und vor allem die rechte, als Flosse erkennbare Vorderextremität sichern die Bestimmung aber gut ab. Die beiden sehr ähnlich gestalteten Fische weisen in ihrem Habitus Ähnlichkeiten mit Arten aus der Gattung der Makrelen auf, wobei auf Grund der Form von Schwanz- und Rückenflossen durchaus an die echte Makrele (*Scomber scombrus* Linné, 1758) zu denken wäre, da aber von einer naturnahen Abbildungsqualität nicht auszugehen ist, muss die taxonomische Bestimmung offen bleiben. Der Delfin ist hinsichtlich der groben Determination unverkennbar, die an einen Gänseschnabel erinnernde Nase, die tiefe Stirnnasenfurche und die vorgewölbte Stirn weisen darauf hin, dass der gemeine Delfin (*Delphinus delphis* Linné, 1758) als Vorbild für die Darstellung diente.

Sarkophag

Ganz anders in Gestalt und Funktion als die Jagdhunde von den Friesen an der Nord- und inneren Südwand präsentiert sich ein Hündchen auf der Audienzszene an der südlichen Schmalseite des Sarkophags I 585a (Taf. 13, 1. 2). Das Tier scheint, wohl spielerisch, eines der Stuhlbeine, zwischen denen es Platz genommen hat zu benagen und entspricht in seinem pummeligen Habitus durchaus dem Typus des spitzartigen Schoßhundes, der im griechischen Kulturkreis mindestens seit klassischer Zeit als „melitaion kynidion", das Malteserhündchen, durch Schriftquellen und auch ikonographisch belegt ist[261].

In ähnlicher Position wie der kleine Hund finden sich zwei Vogeldarstellungen auf dem Sarkophag, jeweils im Kontext von Mahlszenen an den westlichen I 585b (Taf. 13, 5) und östlichen I 585c (Taf. 14, 4. 6) Langseiten. Abgebildet ist ein kleiner hühnerartiger Vogel, der zweifellos als Steinhuhn (Gattung *Alectoris*) anzusprechen ist. Diese Feldhuhngattung ist in mehreren, sehr ähnlichen Arten im ganzen Mittelmeerraum weit verbreitet und wird auf Grund ihrer einfachen Zähmbarkeit auch heute noch gerne als Haustier gehalten.

261 Keller 1909, 86.

V. Interpretation

Die Deutung der Friese bzw. des Bildprogramms des Heroons berührt verschiedene Ebenen: Zu unterscheiden sind mythologische Bildthemen, die eindeutig erkennbar und benennbar sind[1], weiters Darstellungen, die keinem Mythos klar zugeordnet werden können, und Themen aus der antiken Lebenswelt (der Lykier), wobei nur die beiden letzteren *per se* Interpretationsebenen eröffnen[2]. Über die Deutung der einzelnen Friesthemen hinausgehend, steht die Interpretation des Gesamtkontextes der Darstellungen im Fokus. Das Fehlen von Inschriften und sonstiger Hinweise erschwert die Untersuchung einer Verbindung der Grabanlage zu einer historischen Persönlichkeit. Diesbezügliche Studien konzentrieren sich auf den Bildschmuck sowie den historischen Kontext und versuchen, Aufschluss über den Grabherrn und Auftraggeber sowie die Ausgestaltung seines Grabmonuments zu erlangen. Schließlich wird der Bildschmuck der Grabanlage im Kontext der Frage nach Identitäten in Lykien erörtert.

V.1. DER FRIESSCHMUCK AN DEN TEMENOSWÄNDEN: KONZEPTE LYKISCHER TRADITION?

Monumentale Grabdenkmäler in Lykien weisen architektonische Eigenheiten auf, die beispielsweise an griechischen Denkmälern in der speziellen Form nicht zu finden sind, sich aber im Grundkonzept an der Architektur griechischer Tempelgebäude orientieren und ebenso an Grabbauten aus dem persischen Osten, die sich auf hohen Sockeln erheben[3]. Es zeigt sich also in der Architektur der Grabbauten eine persische Tradition, die in diesem Zeitraum nicht über Kleinasien hinausgeht und auch in Griechenland nicht auszumachen ist[4].

So kann etwa für das Nereidenmonument in Xanthos ein tempelförmiger Aufbau mit umlaufender Säulenstellung, Cella und Gebälk nachgewiesen werden, der sich über einem hohen Sockel erhebt, der wiederum die Grabkammer beherbergt[5]. Der Bildschmuck dekoriert nicht nur den Architrav, den Cellafries und die Giebeln, sondern als umlaufender zwei-reihiger Fries auch den Sockel, und in den Interkolumnien sind rundplastische Statuen aufgestellt[6]. Das Heroon von Limyra erhebt sich ebenfalls auf einem hohen Sockel, in dem sich die Grabkammer befand. Das Monument ist als amphiprostyler Tempel gestaltet, dessen Säulen durch Karyatiden ersetzt sind[7]. An diesem Bauwerk befindet sich der Friesschmuck an den äußeren Langseiten der Cella. Bereits die Pfeilergräber aus dem 6. Jh. v. Chr. sind mit Reliefs geschmückt, die im oberen Bereich angebracht waren, der allerdings für den unten stehenden Betrachter nicht gut sichtbar war; das gilt auch für den Bildschmuck an Tempelgebäuden[8]. Dieser Umstand

1 Die Kentauromachien und Amazonomachien, der Kampf der Sieben gegen Theben, der Freiermord, die Eberjagd, der Raub der Leukippiden, die Theseis und Perseis.

2 Dazu gehören die Landungsschlacht der äußeren Südwand und der Westwand, die Stadtbelagerung, die Jagd, das Bankett, die drei einzelnen Platten an der inneren Südwand (sowie die Reliefs des Tores und die Sarkophagreliefs).

3 Ghirshman 1964, 136 Abb. 185.

4 Zu vergleichbaren Temenosanlagen in Griechenland vgl. Kap. III.1.

5 Zum Nereidenmonument: Coupel – Demargne 1969; Pedersen 2013, 127–142.

6 Childs – Demargne 1989, 270–277; Jenkins 2006, 186–202; bes. 201 f.; Prost 2013.

7 Borchhardt 1976a. Grundlegend zu griechischen Tempelgebäuden Knell 1980, 131–134, der den Niketempel und den Tempel am Ilissos als bekannte Beispiele für diese Tempelform anführt. Als seltene Tempelform auch genannt in DNP I (1996) 616 f. s. v. Amphiprostylos (C. Höcker) mit Verweis auf Vitr. 3, 2, 4. Die Korenhalle des Erechtheions diente für die Gestaltung des Grabmonuments bzw. der Karyatiden sicherlich als Vorbild.

8 Akurgal 1941; Demargne 1958; Metzger 1963, 85–91; Coupel – Demargne 1969, 145; 157–159; İdil 1985; Deltour-Levi 1982; allgemein zur Bauform lykischer Gräber s. Mühlbauer 2007.

trägt vor allem dem Bedürfnis des Grabinhabers Rechnung, für den die Grabkammer mit Reliefs geschmückt war; die Sichtbarkeit für den Betrachter stand dabei nicht im Fokus. Nicht die Bauform solcher Grabmonumente selbst, deren Ursprung hier nicht untersucht werden soll, wohl aber die Positionierung des Bildschmucks am Bau weist in den Orient und weniger nach Griechenland. Die bildliche Ausstattung der Paläste und anderer Anlagen geht auf verschiedene Traditionen zurück und orientiert sich in diesen Kulturgebieten eben nicht an einem Kanon, wie er für die griechischen Bauwerke gilt[9]. Der Reliefschmuck wird dort angebracht, wo man Bilder vermitteln wollte. Bezüglich des hoch angebrachten Reliefschmucks der Pfeilergräber stand offenbar die Dekorierung der Grabkammer im Vordergrund, da die Bildthemen auf den Bestatteten sowie sein Leben und seine Taten Bezug nahmen. Dieser Grundgedanke, Bildschmuck auch an weniger gut sichtbaren Stellen zu positionieren, zeigt sich in besonderem Maße am Beispiel der Grabreliefs in Lykien und ebenso am Maussolleion von Halikarnassos[10]. Die monumentalen Grabanlagen orientieren sich in ihrer architektonischen Form zwar an griechischen Tempelgebäuden, gehen mit der Anbringung der Reliefs aber weit über das bislang Bekannte hinaus. Beispiele hierfür sind der Sockel des Nereidenmonuments und die Wände der Cella des Heroons von Limyra, das ebenfalls die Form eines griechischen Tempels nachahmt und nicht nur die architektonische Form des Niketempels auf der Akropolis zum Vorbild hat, sondern bezüglich der Karyatiden auch die Korenhalle des Erechtheions. Die Grabanlage von Trysa wurde an den Umfassungsmauern mit Figurenfriesen geschmückt. Die bei lykischen Grabanlagen dekorierten Gebäudeteile wären an Bauwerken der griechischen Klassik vermutlich keine Bildträger, auch wurden Innenwände von Hallen etwa in Athen oder Delphi bevorzugt mit Malerei geschmückt, weniger jedoch mit Reliefbildern[11]. Insofern stellen die Bauten in Lykien eine Bereicherung für die klassische Welt dar und können als traditionsbringend für viele andere Bauwerke späterer Zeit gelten, wie etwa für das Mausolleion von Halikarnassos und in weiterer Folge auch für das Mausoleum von Belevi[12].

Die Kampfbilder an den Außenwänden (Taf. 197, 1. 2–199, 1. 2)

Kontinuierlich abfolgende Kampfhandlungen auf Friesen werden bereits auf Denkmälern des 6. Jhs. greifbar und kommen vornehmlich im Rahmen von Kämpfen mit Göttern (Gigantomachie) oder mythischen Figuren (Amazonomachie, Kentauromachie) vor, auf tektonischen Friesen beispielsweise auf dem Siphnierschatzhaus in Delphi und dem Athenatempel in Assos. Außerdem finden sich solche Darstellungen auf Wandgemälden (z. B. Stoa Poikile) und in der Vasenmalerei. Das ikonographische Erscheinungsbild – mit oder ohne Beischriften – oder der mythische Kontext sind entscheidende Faktoren für das Erkennen der Protagonisten aus einem Mythos. Fehlen solche Kennzeichen (z. B. Attribute bei Göttern oder Heroen oder Beischriften) und liegt kein Kampf gegen Mischwesen, weibliche Gegner oder Amazonen vor, so wird die Deutung als reiner Hoplitenkampf kaum präzise Kontexte zulassen[13]. Pausanias hat die Schilderung der Wandgemälde in der Stoa Poikile auf der Athener Agora (Paus. 1, 15, 1–4)[14] und in der Lesche der Knidier in Delphi knapp, aber doch so gehalten, dass dem Leser ein Bild entsteht, in dem Figuren aus dem Mythos erkennbar sind[15]. Für die Figuren in der Lesche überliefert er Beischriften (Paus. 10, 25, 3. 5). Bei historischen Schlachten wie in der Stoa Poikile werden jedoch kaum individuelle Protagonisten hervorgehoben (Paus. 1, 15, 1–4.)[16]. Auffallend ist das Nebeneinander von historischen Schlachten bei Oinoe und Marathon und dem mythischen Kampf gegen die Amazonen, Götter und Heroen, die dort auch in historischen Schlachten auftreten[17].

Die Amazonomachien der äußeren Süd- und Westwand gehen sichtbar auf zwei verschiedene Entwürfe bzw. Bildhauer zurück. Während die Figurenanordnung und die Kämpfenden auf der Südwand so angelegt sind, dass sie einen Kampf im Kollektiv ver-

9 Gruben 2001. Zum Grabmal von Kyros dem Großen in Pasargadai, das sich über einem Stufenbau erhebt, s. Ghirshman 1964, 136 Abb. 185; Koch 2001, 92 Abb. 141.

10 Jeppesen 1997, 42–48; Jenkins 2006, 203–227; Pedersen 2013, 127–142; bes. 132–134. Coupel – Demargne 1969, 157–159 sahen in dem Nereidenmonument noch eine griechisch-ionisch Architektur.

11 So z. B. die Stoa Poikile in Athen oder die Lesche der Knidier in Delphi; vgl. dazu die ausführliche und detailreiche Überlieferung bei Paus. 1, 15, 1–3; 10, 25, 1–32; 12. Zur Stoa Poikile s. auch: Hölscher 1973, 50–84; Stansbury-O'Donnell 2005, 73–87; Castriota 2005, 89–102; zur Lesche der Knidier: Kebric 1983.

12 Zu Halikarnassos s. zusammenfassend Henry 2009, 141–144; vgl. auch die monumentale Grabanlage von Labraunda: ebenda, 144–148 und zu den freistehenden Gräbern ebenda, 121–127. Zum Mausoleum von Belevi s. Praschniker – Theuer 1979 und demnächst Heinz a und Ruggendorfer a.

13 Zu Hoplitenkämpfen in der attischen Vasenmalerei vgl. Muth 2008.

14 Hölscher 1973, 50–84; Stansbury-O'Donnell 2005, 73–87.

15 Zur Lesche der Knidier und dem zeithistorischen Bezug der Gemälde vgl. Kebric 1983, 14–32; Stansbury-O'Donnell 2005, 81–87.

16 Die Namensnennung und deren Bedeutung diskutiert Hölscher 1973, 54–60.

17 Dazu vgl. Hölscher 1973, 60–65.

mitteln, weniger die Kampfleistung einer einzeln hervorgehobenen Figur, dominieren auf der Westwand Mehrkampf- oder Zweikampfgruppen, vereinzelt sind die Griechen durch Rüstung hervorgehoben. Außerdem verdeutlichen stilistische Unterschiede die Verschiedenheit der Entwürfe und der Ausarbeitung.

Die Darstellung eines Kampfes gegen die mythischen Gegnerinnen verweist nicht nur auf den Heros der Lykier, Bellerophon, auf den die Platte I 505 (Taf. 168, 1. 2) an der südlichen Innenseite Bezug nimmt und der einen siegreichen Kampf gegen die Amazonen führte (Hom. Il. 6, 178–186; Pind. O. 13, 87 f.; Plut. de mul. virt. 248 A)[18], sondern hat – genau wie die anderen drei Kampfthemen der Außenwand – sicherlich auch eine apotropäische Funktion und muss gleichzeitig auf das Leben des Grabherrn Bezug nehmen, der zu Lebzeiten vermutlich einige Schlachten ausgetragen hat. Eine ähnliche Bedeutung wird der thessalischen Kentauromachie auf dem Fries darunter zuzusprechen sein, die mit dem bekannten Kaineus-Motiv und dem Frauenraub wiederum einen anderen Entwurf voraussetzt als die thessalische Kentauromachie an der Nord- und Ostwand, wo diese beiden Motive fehlen. Hier mag der Frauenraub im Zentrum stehen, der vielleicht im Leben des Verstorbenen eine Rolle spielte, da dieses Thema auch auf der einzelnen Platte neben dem Tor an der südlichen Innenseite aufgegriffen wurde. Es dominiert der gefährliche, wilde und gegen die gesellschaftlichen Regeln verstoßende Aggressor, den es gleichermaßen abzuwehren gilt.

Die thessalische Kentauromachie hat hier vermutlich eine ähnliche Bedeutung wie die Amazonomachie: Die Bedrohung der Lebenswelt durch eine Schar, die im Kollektiv auftritt und sich gegen eine Gesellschaftsordnung stellt, wie das bei den Kentauren und auch bei den Amazonen der Fall war[19]. Da diese Themen auf griechischen Denkmälern oft parallel dargestellt sind, war auch für die Friese des Heroons die Kombination beider Bildthemen naheliegend. Dazu kommt, dass gerade der Bildschmuck der Friese eine Affinität zu einem Bildprogramm aufweist, das in Griechenland auf den bedeutendsten Monumenten zu finden ist[20]. Außerdem gehören handlungsbezogene Kämpfe gegen Kentauren und Amazonen zu den frühen Sagenbildern und können auf eine lange, auch bildliche Tradition zurückblicken[21]. Die Amazonen, die gleich wie die Lykier unter Sarpedon im Trojanischen Krieg auf Seiten der Trojaner kämpften, sind hier als Gegnerinnen der Griechen, aber auch der Lykier zu verstehen, denn der Trojanische Krieg ist in der Bilderwelt der Lykier nicht greifbar und auch Darstellungen von Sarpedon lassen sich auf lykischen Denkmälern bislang nicht nachweisen[22]. Möglicherweise hängt das Fehlen dieser Thematik mit der Niederlage Trojas zusammen, an die man nicht durch Bilder erinnern wollte. In diesem Zusammenhang ist auch die Deutung der Westseite im Kontext des Trojanischen Krieges nicht in Erwägung zu ziehen (s. unten).

Mit dem Kampf der Sieben gegen Theben wird offenbar bewusst ein Thema aufgegriffen, das ebenso in der Stadtbelagerung der Westwand anklingt: Die Verteidigung eines Angriffs auf eine besiedelte Stadt und damit auch auf die zivile Bevölkerung, indem der Mythos einem vermutlich lokalhistorischen Ereignis entgegengesetzt wird (s. u.)[23]. In der Landungsschlacht darunter ist anhand der Ikonographie kein klarer Bezug zu einem Mythos ablesbar, doch stellt auch diese Schlacht, wie jene auf der Westseite, die Verteidigung gegen einen Angriff von feindlichen Truppen dar, die vom Meer her mit Schiffen das Land zu erstürmen trachten[24]. Auch diesem Fries bzw. den beiden Friesen mit dem Thema Landungsschlacht könnte ein lokalhistorischer Aspekt zugrunde liegen, der an einen Mythos erinnern mag, jedoch keinen Mythos illustriert. Dieses Phänomen hat Klaus Fittschen schon für die frühen Kampfbilder vermutet: „Insofern kann also in der Kunst des 8. und 7. Jhs. eine Differenzierung zwischen heroisch-mythischem Einzelkampf und historischem oder unbestimmten Kampf zeitgenössischer Männer mit der Kampfdarstellung selbst gar nicht vorgenommen werden“[25]. Für die Zeit der Klassik müsste man mit ähnlichen Voraussetzungen für Kampfbilder rechnen, dies

18 Vgl. Bryce 1986, 14–20. 244 f. mit Angabe der antiken Textstellen. Interessant ist die weitgehend unveränderte Überlieferung über einen langen Zeitraum hinweg – von Homer bis Plutarch.

19 Vgl. zu dieser Deutung Hölscher 2000b und ebenso Hölscher 1973, 70–73; Osborne 1994, 83 f.

20 Zu den Motiven auf den Metopen des Parthenon vgl. nun die Untersuchungen von Ellinghaus 2011, 182–207.

21 Fittschen 1969, 111–128. 150 f. 177 f.

22 Borchhardt 1994, 20–22 Abb. 16. 17 deutet zwei Krieger der Stadtbelagerung – I 465, Fig. 5 und I 466, Fig. 1 – als Sarpedon und Glaukos. Borchhardt u. a. 1997/1999, 68 f. erkennt in den beiden nackten Kriegern auf dem Grabrelief des Hurttuweti in Myra (Taf. 172, 1) ein schützendes Heroenpaar, während Schürr 2013, 37 in diesen beiden Figuren die lykischen Könige Sarpedon und Glaukos vermutet. Zu den beiden lykischen Königen s. DNP IV (1998) 1092 s. v. Glaukos [4] (J. Scherf); Daumas 1988, 275–27; DNP XI (2001) 88 s. v. Sarpedon [1] (R. Nünlist); von Bothmer 1994, 696–700. Sarpedon spielte als Kämpfer in der Bilderwelt kaum eine Rolle und wurde selten dargestellt. Häufig sind die Bilder der Bergung und Überführung seines Leichnams nach Lykien (z. B. ebenda 696 f. Nr. 1. 2. 14). Frei 1990b, 1792 erkennt keine lykischen Wurzel für den Kult des Glaukos, den er auf griechischen Kultureinfluss zurückführt; vgl. auch Turner 2003/2004; Treuber 1887, 64–66.

23 Frühe Mythenbilder thematisieren den Kampf der Sieben gegen Theben nicht, sondern heben die Ausfahrt des Amphiaraos hervor: vgl. Fittschen 1969, 194–196.

24 Vgl. Benndorf – Niemann 1889, 201–212, die diese Darstellung als „Landungsschlacht des trojanischen Krieges“ deuten, jedoch betonen, dass dieser Fries „nicht nur als Ganzes, sondern formell in allen seinen Theilen neu“ ist (ebenda, 205). Zu den Bildthemen des Trojanischen Krieges vgl. Woodford 1993; Blome 2001, 118–153; Blome 2008, 196–207.

25 Fittschen 1969, 32–34 geht von einem historischen Bezug der frühen Kampfdarstellungen und der Bilder von Kampfformationen aus und sieht diese als Teil der Lebensbilder schon im 8. Jh. v. Chr.

zeigt sich gleichermaßen in den Kampfbildern auf dem Fries des Niketempels, wie in den Kampfdarstellungen auf lykischen Gräbern[26]. E. Thomas nimmt für Mythenbilder historisierenden Gehalt an und spricht sich für die Darstellung historischer Ereignisse in mythischem Gewande aus[27]. Dem ist anzumerken, dass die Darstellung mythischer Kämpfe im 6. und noch 5. Jh. zwar dominiert, ein Bezug zu einem historischen Ereignis nur unter Berücksichtigung des Gesamtkontextes versucht werden kann. Erst in der 2. Hälfte des 5. Jh. lassen sich Verbindungen der Friesdarstellungen (z. B. Niketempel) zu historischen Kämpfen herstellen[28]. Anders verhält es sich z. B. in Lykien: der ikonographische Tradition der lykischen Dynastenzeit, Ereignisse aus dem Leben auf Grabdenkmälern darzustellen, kommen mythische Kämpfe und Szenen entgegen, um diese mit ihren Lebenserfahrungen zu parallelisieren. Das heißt, bei der Auswahl der Bildthemen wurden entsprechende Szenerien eines Mythos favorisiert.

Der in der Forschung hergestellte Bezug zu den Kyprien ist nicht eindeutig belegt und es gibt – wie O. Benndorf zu Recht bemerkt – keine diesbezüglichen ikonographischen Vorbilder oder Vergleiche bzw. ist kein Bild in diesem Zusammenhang überliefert[29]. Somit könnte man davon ausgehen, dass Kampfhandlungen der frühen Phase des Trojanischen Krieges in dieser Form nicht visualisiert wurden. Es zeigt sich an diesem Fries ein lokalhistorischer Bezug, der zwar im Mythos Parallelen findet, doch diesen offenbar nicht darstellt, sonst hätte man sich einer präziseren Bildsprache bedient[30]. Bilder von kollektiven Kampfhandlungen können in der Vasenmalerei nicht zweifelsfrei dem Kampf um Troja zugeordnet werden, wenn Beischriften fehlen[31]. Möglich, aber ebensowenig nachweisbar ist die Verbindung der Landungsschlacht mit der Expedition des Melesander nach Lykien, der vom Meer aus das Land bestürmte[32]. Thukydides (Thuk. 2, 69) erwähnt in der Nachricht zur Expedition die Hafenstädte Phaselis und Phoinike[33]. Die Inschrift in Xanthos besagt, dass ein Trbbẽnimi den Feldzug auf Seiten der Lykier anführte[34], der zu dieser Zeit (430/429 v. Chr.) vermutlich ein jugendliches Alter hatte. Wer den Inschriftenpfeiler errichten ließ, ist nicht eindeutig geklärt, da an der Stelle, wo der Name erwähnt ist, nur die Buchstaben ισ erhalten sind, somit die Ergänzung zu χeriga/Kheriga/Gergis oder χerẽi/Kherei vorgeschlagen wurde[35]. Eine Verbindung zwischen dem Dynasten von Xanthos, dem Inschriftenpfeiler und Trbbẽnimi muss es gegeben haben, denn die inschriftliche Erwähnung wäre sonst kaum erklärbar. Der Einsatz des Trbbẽnimi im Kampf gegen Melesander und die Griechen war für ganz Lykien von großer und nachhaltiger Bedeutung.

Ob der thronende Greis mit Szepter (I 525, Fig. 5, Taf. 45, 2) dann der Dynast von Xanthos, vielleicht Kheriga, wäre, der den Kampf offenbar nicht anführte, aber durch seine Anwesenheit den Einsatz, der nicht nur für Xanthos, sondern für das gesamte Lykien bzw. lykische Küstengebiet von großer Bedeutung war, unterstützte und Truppen stellte, bleibt eine vage Vermutung, zumal nicht geklärt ist, welcher Kontext (zwischen Trysa und Xanthos) eine solche Darstellung auf dem Heroon wirklich nachweisen und erklären könnte. Da die dargestellten Figuren auf der Platte I 525 nicht benennbar sind, bleiben alle diesbezüglichen Vermutungen hypothetisch, ebenso wie die Annahme, dass der Grabherr in diesem Fries die Verteidigung eines Angriffs an einer Küste unternommen und diese auf der Südwand zur Darstellung gebracht hat (s. u.).

Die vier Bildthemen der äußeren Südwände bilden einen großen Kontrast zu dem Relief auf dem Türsturz, der auf das Wesentliche dieser monumentalen Anlage verweist: die Grablege eines Verstorbenen, der mit ziemlicher Sicherheit in der rechts sitzenden bärtigen Figur zu erkennen ist. Die linke Figur ist als noch jüngerer Mann bartlos dargestellt und wird als der Sohn und/oder Nachfolger zu verstehen sein, der sich – so möchte ich annehmen – auch in dem wagenfahrenden Krieger auf der Einzelplatte I 507 (Taf. 164, 1) und in der einzigen bartlosen Figur des Bankettfrieses I 497 (Taf. 157, 1; 162, 2) wiederfindet. Der Grabinhaber könnte sich als Souverän auch in der Landungsschlacht

26 Besonders auf den Friesen monumentaler Grabmonumente (Nereidenmonument, Heroon von Trysa), aber auch auf szenischen Kampfbildern (z. B. Sarkophag in Telmessos, Grabmal des Tebursseli in Limyra, Felsgrab in Tlos, Felsgrab in Köybaşı).

27 Thomas 1976, 76–82. Vgl. dazu auch die Anmerkungen bei Ellinghaus 2011, 155–181. S. Ellinghaus diskutiert die Mythenbilder und vor allem die diesbezüglichen Reflexionen in der jüngsten Literatur ausführlich (Ellinghaus 2011, 182–207), daher werden die zusammenfassenden Betrachtungen hier nicht wiederholt.

28 Vgl. Felten 1984, 123–131; Harrison 1997, 109–125.

29 Vgl. auch Gabelmann 1984, 51–53. Frühe Darstellungen zu Themen aus den Kyprien behandeln Einzelszenen wie das Paris-Urteil, das Troilos-Abenteuer, Peleus und Thetis oder Achilleus und Chiron: Fittschen 1969, 169–172.

30 Benndorf – Niemann 1889, 205. Grundlegend zur bildlichen Darstellung von Mythen Giuliani 2003. Vgl. allg. auch die Beiträge in: Foxhall u. a. 2010.

31 Vgl. Latacz u. a. 2008, 328–385, bes. 329 f. Kat. 72. Über die Möglichkeiten und Grenzen, Kampfdarstellungen auf tektonischen Friesen mit historischen Schlachten in Verbindung zu bringen, s. Felten 1984, 123–131 am Beispiel der Schlachtfriese auf dem Niketempel. Harrison 1997, 109–125; Palagia 2005, 184–189.

32 Buschmann 1988, 1–7; Hölscher 2000a.

33 Zur Lokalisierung von Phoinike vgl. die Untersuchungen von Buschmann 1988, 3–7, der die von Thukydides erwähnte Hafenstadt mit Phoinike im unteren Xanthostal, östlich von Patara, identifiziert. In seiner Argumentation beruft er sich auf die in den attischen Tributlisten als abhängige Gebiete gelisteten Namen: Τελεμήσσιοι, Φασηλῖται und Λύκιοι; letztere bezogen sich in dem Zeitraum des attisch-delischen Seebundes auf die Region des Xanthostals. s. auch Bryce 1986, 105 f. Mehrere Kämpfe fanden im 5. Jh. an den kleinasiatischen Küstenregionen, besonders in Lykien und Karien statt, wie einige Schriftsteller überliefern: Plut. Kim. 12, 1; 12, 3 f.; Thuk. 1, 97, 1; Diod. 11, 60, 4; IG I³10, vgl. Miller 1997, 12.

34 TL 44 b; Buschmann 1988, 6; GHH 1990, 225 f.

35 Vgl. dazu die Diskussion bei Childs 1979, 97–102, der eine Ergänzung des Namens zu Gergis vorschlägt und diesen als Sohn des Harpagos als den Dynasten erkennt, der den Inschriftenpfeiler in Auftrag gegeben hat, ebenda 101 f. Dies begründet W. A. P. Childs auch mit der mehrfachen Nennung des χeriga/Gergis in der Inschrift.

der Außenwand, und zwar je nach Kontext entweder in dem Thronenden I 525, Fig. 6, oder vielleicht in dem sich rüstenden Krieger Fig. 8 (Taf. 45,2) wiederfinden und ebenso in der diademtragenden Fig. 1 auf dem Bankettfries I 496 (Taf. 161,2). Wenn es sich bei dem Krieger im Wagen um den Stifter handelt, müsste man davon ausgehen, dass der Verstorbene sich zu Lebzeiten nicht um eine Grabstätte bemüht hat. Das wäre dann ungewöhnlich, wenn es sich bei dem Verstorbenen um einen Dynasten oder eine andere souveräne Persönlichkeit handelt. Naheliegend wäre hingegen die Vermutung, der Nachfolger könnte als Erhalter der Dynastie verewigt sein.

Eine Analyse der Friesthemen muss die Zugänglichkeit des Temenos berücksichtigen, die sicherlich nur einem bestimmten Besucherkreis gestattet war. Die Friese an den Außenwänden waren für jedermann sichtbar, daher repräsentierten sie den Grabinhaber (Türsturz) und seine Taten bzw. seine „Funktion" zu Lebzeiten mit inhaltlich verständlichen Bildern, nämlich mit Kampf- und Schlachtendarstellungen, die mit mythologischen Kampfhandlungen (Amazonomachie, Kentauromachie und Sieben gegen Theben) parallelisiert sind.

Die Darstellungen an den Innenwänden (Taf. 200–206)

Die Innenwände führen im Wesentlichen die Themen fort, die bereits an den Außenwänden zu sehen sind. Kämpfe, Verteidigungen, Jagd, also durchwegs kampfesfreudige Themen, die durch den Freiermord und den Raub der Leukippiden noch erweitert sind. Die Heroen Perseus und Theseus ergänzen den Einzelkämpfer Bellerophon und demonstrieren die Bekämpfung bedrohlicher Bestien und gesellschaftlicher Außenseiter, die eine Gefahr für die Allgemeinheit darstellen. Eine Ausnahme bildet das Bankett, dem als einziger Fries – abgesehen von den Reliefs am Türsturz und den Tänzerfiguren der Leibungssteine – nichts Martialisches anhaftet.

Die drei Einzelplatten an der südlichen Innenwand beziehen sich zweifelsohne auf das Leben der Familie, der dieser Grabbau gewidmet ist. Der Wagenfahrer kann sowohl den Grabinhaber darstellen, retrospektiv in jungen und aktiven Jahren, als Kämpfer und Wettkämpfer, als auch seinen Nachfolger und/oder Sohn als jugendlich dynamischen Herrscher und Erhalter des Geschlechts, das sich auf Bellerophon zurückführt, womit er sich als einer alten lykischen Adelsfamilie zugehörig präsentiert. Die Fortführungsszene auf der Platte neben dem Kampf gegen die Chimaira wird, geht man von der Selbstdarstellung des Geschlechts aus, auf ein wichtiges oder traditionelles Ereignis der Familie weisen[36]. Allerdings wird sich ohne konkrete Hinweise nicht klären lassen, ob es sich um eine rituelle Szene, etwa die Entführung einer Braut, handelt oder um einen Raub im Zusammenhang mit kriegerischen Handlungen[37]. Im Rahmen von Hochzeitszeremonien im antiken Griechenland ist die „Entführung der Braut" bzw. der „Brautraub" durch den Bräutigam Teil der Tradition, wie beispielsweise P. Sticotti darlegt[38]. Letzteres würde jedoch wegen der Bewaffnung des Entführers verwundern. Es ist aber zu vermuten, dass die drei Einzelplatten einen thematischen Zusammenhang aufweisen, der sich auf die Familie des Verstorbenen bezieht. In diesem Falle gewinnt die Darstellung des Auftraggebers im Viergespann und beim Heimholen oder Entführen der Braut durch den Bräutigam aus dem Haus ihres Vaters in sein eigenes Haus oder Entführen seiner Braut mit dem Verweis auf den Ahnherrn und Stammvater Bellerophon – als Repräsentation des Herrschergeschlechts gleichsam ein Ersatz für eine inschriftliche Nennung – an Wahrscheinlichkeit. Somit ist dieses Plattenensemble links vom Eingangstor das einzige mit Sicherheit die Familie des Verstorbenen charakterisierende Bildzeugnis.

A. Poggio vergleicht den Freiermord mit der Bestrafung der Niobiden[39]. Die Hybris der Freier im Hause des Odysseus wird ohne Gnade vom Hausherrn geahndet, gleich wie die Götter Apollon und Artemis die Hybris der Niobe strafen. Die Grausamkeit der Ra-

36 Dazu skeptisch: Hölscher 2000a, 104 Anm. 23. Zum Frauenraub vgl. Schwienbacher 2012, 285–298.

37 Möglich wäre auch, dass der Auftraggeber, vielleicht der Nachfolger, die Entführung „seiner" Braut darstellt, die er in die Familie gebracht hat. E. S. Gruen betont, dass in den Augen der Perser der Frauenraub – am Beispiel der Helena, deren Entführung den Trojanischen Krieg auslöste – „…merely irritating and illegitime" war, weil „(the women must have made themselves available anyway). To mobilize for war on that account was senseless escalation.": Gruen 2011a, 79.

38 Sticotti 1898, 181–188, es geht letztlich um die Zeremonie der Heimführung der Braut in das Haus des Bräutigams, die auch bei Homer (Hom. Il. 18, 491–495) überliefert ist. Allerdings folgt die Brautentführung in Griechenland einer anderen zeremoniellen Tradition, als es hier auf dem Relief zu sehen ist (dazu s. auch Sticotti 1898, 181–185).

39 Poggio 2007, 65 f.

che basiert im Überraschungsmoment des Angriffes, der sowohl die Niobiden als auch die Freier unerwartet trifft. Darüber hinaus zeigt die Szene die Verteidigung des Oikos gegen jeden Angriff von außen – insofern lässt sich vielleicht eine Parallele zum Leben des Grabherrn und seiner Nachkommen ziehen, die den Hof verteidigen und schützen und damit eine Garantie für die Fortsetzung der Dynastie und den Anspruch auf die Herrschaft manifestieren. A. Poggio ging so weit, in der ganzen Szene mit Penelope und Odysseus eine Heroisierung des Dynastenpaares zu erkennen, ähnlich wie am Giebel des Nereidenmonuments in Xanthos, nur dass das Relief in Trysa diese Botschaft in mythisches Gewand kleidet[40]. J. Borchhardt betonte die auffallende Anordnung des Herrscherpaares im Ostgiebel des Nereidenmonuments, die – wie beim Freiermord – die Frauen im linken Giebelfeld platziert[41]. Die unreliefierte Stelle zu Beginn der Darstellung auf der Platte I 481 könnte durch nicht mehr erhaltene Malerei ergänzt gewesen sein. Für ein Motiv kommen am ehesten Einrichtungsgegenstände, wie der Webstuhl der Penelope in Frage, der auf anderen Denkmälern zu sehen ist, beispielsweise auf dem Skyphos in Chiusi und einem Relief in Athen[42].

Die Vielfalt der erhaltenen Darstellungen mit dem Freiermord lassen auf unterschiedliche Vorbilder – vermutlich aus der Malerei der 2. Hälfte des 5. Jhs. v. Chr. – schließen. Die Überlieferungen des Pausanias beinhalten keine detaillierten Angaben zu den Bildern, jedoch könnte man davon ausgehen, dass es mehrere Gemälde zu diesem Thema gegeben haben muss. O. Benndorf betonte die Überlieferung von fünf Gemälden des Polygnot zu Odysseus und zwei zum Thema Freiermord[43]. „Im Sinne des Reichen Stils wird das Geschehen nicht mehr wie beim Penelope-Maler allein von dramatisch komponierten Gestalten getragen, sondern es kommt in weitgespannten Zusammenhängen von Raum und Zeit ganz zur Erscheinung." – So formulierte K. Schefold die Komposition und Auswahl der Szenen auf einem Fries[44].

Die Kalydonische Eberjagd darunter steht der Jagd auf der Nordwand, die ohne Bezug zu einem Mythos angelegt ist, gegenüber[45]. Heroische Taten im Kampf und in der Jagd werden hier mit den Ansprüchen der Bevölkerung und den gesellschaftlichen Erfordernissen angeglichen und die agierenden Personen bzw. Figuren auf eine heroische Ebene gesetzt.

Die Verteidigung einer vom Meer kommenden Invasion und die Abwehr eines Angriffs auf eine Stadt stehen im Fokus der Westwand. Hier setzt sich vermutlich der Grabherr ins Zentrum des Geschehens und bindet die Hausherrin gleichermaßen in die Handlung und in die Verantwortung mit ein, denn es gilt nicht nur, die Stadt militärisch zu verteidigen, sondern ebenso die zivile Bevölkerung zu schützen und für deren Wohlergehen zu sorgen, wie die beiden Platten an der rechten Seite der Stadtbelagerung veranschaulichen. Verbindungen zu einem Mythos oder zum Kampf um Troja können durchaus mit anklingen, denn auf nahezu allen Friesen werden Mythos und Lebenswelt parallelisiert (s. u.). Doch besteht kein Anlass, die Stadtbelagerung als Darstellung der Belagerung von Troia zu deuten, vor allem wegen des Fehlens eindeutiger ikonographischer Merkmale, die notwendig sind, um den Kontext zu Troja herzustellen[46]. Im Gegenteil hat es den Anschein, dass genau dieser Bezug nicht intendiert ist, vergleicht man beispielsweise den Fries mit der Darstellung der Sieben gegen Theben, auf dem der Mythos allein durch den Leitersturz des Kapaneus und den in die Erde versinkenden Amphiaraos erkennbar ist. Die Deutung des aus dem Geschehen entweichenden Gespanns als Flucht des Adrastos ergibt sich aus der Gesamtinterpretation. Die Kampfszenen bleiben jedoch allgemein und heben keine Personen prägnant oder erkennbar hervor.

Sicherlich bewusst hat man die dem Burgberg zugewandte Westseite für die Thematik der Verteidigung einer Stadt ausgewählt. Der Fokus der Stadtbelagerung des Westfrieses liegt eben nicht auf der Belagerung oder Erstürmung, sondern auf der Verteidigung, denn so ist die Diskrepanz in der Wertung der dargestellten Figuren beider Friesreihen zu ver-

40 Poggio 2007, 73 f. Eine Parallele zwischen Freiermord und dem Grabherrn könnte insofern gezogen werden, als der Schutz und die Verteidigung des Oikos im Vordergrund stehen und durch die Zeit der Abwesenheit des Herrschers für die Familie und die Entourage eine bedrohliche Situation entstehen könnte.

41 Borchhardt 2005, 151 f. Im Gegensatz zu den meisten anderen Reliefs in Lykien, auf denen die Frauen im rechten Bildfeld dargestellt sind, befinden sich auch Penelope und ihre Dienerinnen im linken Bildfeld.

42 Hausmann 1994, 291–295, Nr. 16. 19 Taf. 227 f.; Parisi Presicce 1999, 345 f. Abb. 166 (attisch rf. Skyphos des Penelope-Malers: Chiusi, Museo Nazionale Archeologico, Inv. 1831; um 440–430 v. Chr.); Andreae 1999, 362–364 Abb. 170 (Thessalisches Votivrelief: Athen, Nationalmuseum, Inv. 1914; 4. Jh. v. Chr.).

43 Benndorf – Niemann 1889, 105 (Paus. 2, 3, 3; 9, 42).

44 Schefold – Jung 1989, 324; zur bildlichen Darstellung homerischer Texte vgl. auch Giuliani 2003, 231–248.

45 Barringer 2008, 196–199.

46 B. Mannsperger hat versucht, die Befestigung von Troia nach den Beschreibungen und Erwähnungen in der Ilias nachzustellen. Es zeigt sich, dass nur im Kontext der Erzählungen Strukturen und Bauwerke bei Homer Erwähnung finden: Mannsperger 2001, 81–83. Vgl. auch Borchhardt – Bleibtreu 2013, 135–137.

stehen. Das Geschehen auf den Mauern bzw. in der Stadt bei der Verteidigung eines Angriffs soll hier gezeigt werde. Dazu gehören verschiedene Zeremonien, wie das Opfer an die Götter, die Sorge und das Handeln des Stadtherrn und der Auszug der Truppen zur Verteidigung der Stadt. Dass sich der entwerfende Bildhauer an schon bekannten Bildern aus den Versen Homers orientiert, wäre durchaus möglich und sogar wahrscheinlich und steht der Deutung des Frieses als lokalhistorisches Ereigniss nicht entgegen.

O. Benndorf hebt die Ähnlichkeit der Themenwahl in der Stoa Poikile und dem Westfries des Heroons hervor: Gelandete Flotte, Schlacht bei Marathon, Einnahme Trojas, Amazonomachie (mit Theseus) in der Stoa und gelandete Flotte, Schlacht am Skamander, Bestürmung Trojas und Amazonomachie (mit Achill) auf dem Westfries[47].

Der Grundgedanke ist komparabel, doch ist die Amazonomachie in Lykien auf dem Westfries des Heroons zusätzlich anders zu bewerten, da ja der Ahnherr und Stammvater der Lykier, Bellerophon, auf Geheiß des Iobates gegen die Amazonen in den Kampf zog, also den Auftrag erhielt, die das Land und die Bevölkerung und somit die gesellschaftliche Ordnung Lykiens bedrohenden Feinde endgültig zurückzuschlagen. Dass für dieses Unternehmen ein Heros bemüht wurde, lässt sich zum einen mit dem Scheitern des Iobates und seiner Krieger erklären, die keine der drei Bedrohungen (Chimaira, Amazonen, Solymer) erfolgreich abwehren konnten, zum anderen mit der Gefährlichkeit, die von diesen ausging.

Es muss aber darauf hingewiesen werden, dass es bei der Amazonomachie der Süd- und Westwand keinerlei Anhaltspunkte für die Darstellung des Kampfes der Lykier mit Bellerophon gegen die Amazonen gibt. Die Ikonographie dieses Themas orientiert sich an bekannten Bildern und steht in der Tradition der Friese auf Denkmälern im griechischen Mutterland.

Die Amazonomachie im rechten Teil weist auf mythische Kämpfe, könnte im weiteren Sinne auch auf Auseinandersetzungen zwischen Griechen und Nicht-Griechen reflektieren[48]. Die Amazonen haben für Lykien besondere Bedeutung, da Bellerophon gegen diese in den Kampf zieht. Die Landungsschlacht im linken Teil der Westmauer hat primär keinen erkennbaren Bezug zu einem mythischen Kampf, kein Krieger ist hervorgehoben oder durch Realien gekennzeichnet, ein Umstand, der einer Ikonographie mythischer Kampfbilder widerspricht[49]. In diesem Fries wird auf eine lokalhistorische Schlacht angespielt, von der wir keine detaillierte Überlieferung haben. Für die Szenen der Verteidigung einer Stadt fehlen klar lesbare und eindeutige Hinweise auf eine Verbindung zu einem Mythos, es ist aber unerlässlich, anhand von Detailuntersuchungen eine Annäherung zu einer Deutung zu versuchen[50]. Die Amazonomachien und Kentauromachien auf den Friesen des Heroons reihen sich in eine rein griechische Tradition dieser mythischen Kampfbilder auf prominenten Monumenten und verbinden diese mit der Mythologie Lykiens, dem Kampf des Bellerophon gegen die Amazonen, wie es bei Homer (Il. 6, 186) überliefert ist. Damit tritt Lykien, das im Mythos einer Bedrohung durch die Amazonen ausgesetzt war, in eine Bedeutungsebene vor, die bislang ausschließlich von Griechenland besetzt war: Die Amazonen werden als Eindringlinge und die gesellschaftliche Ordnung irritierende Störenfriede empfunden. Im Gegensatz dazu steht Troja, das Unterstützung durch die Amazonenkönigin Penthesileia und ihre Gefährtinnen im Kampf gegen die Griechen annahm, also auf mythischer Ebene die Hilfe der Feinde der lykischen Bundesgenossen in Anspruch nahm[51].

Die Schlacht (Taf. 200, 1–201, 1)

Historische Schlachten sind für das 5. Jh. v. Chr. vor allem auf Wandgemälden überliefert, die Visualisierung solcher Thematik auf Friesen oder Reliefbildern erfolgt offensichtlich nicht zeitgleich. Diesem Umstand mögen unterschiedliche Gründe zugrunde liegen: Zum einen ist eine Wand als Bildträger für die Anordnung komplexer Kampf-

47 Benndorf – Niemann 1889, 156–158. Es liegt nahe, dass der entwerfende Künstler in der Konzeption der Friese auch an den Gemälden in der Stoa Poikile und den tektonischen Friesen und Reliefs (Metopen) Anleihe genommen hat, und die Zusammenstellung der Themen auf der Westwand sich an diesen bekannten Bildern orientierte.

48 Vgl. dazu auch Hölscher 2000a; Hölscher 2000b, 295–320; Muth 2008, 329–518.

49 Keine ikonographischen Belege gibt es für mythische Kämpfe gegen das kriegerische Volk der Solymer, bei denen vielleicht auch Bellerophon als Mitkämpfer dargestellt gewesen wäre. Zum Volk der Solymer, die um Termessos lokalisiert werden, s. RE 2 III A 1 (1927) 989 s. v. Solymer (W. Ruge); Borchhardt 1976a, 9 mit Anm. 363–365 Taf. 48, 6; Frei 1990, 7 f.; Frei 1993, 87–97; Hiller 1993; Steiner 1993; Weiß 1994, 796–798, mit Listung der literarischen Quellen; DNP XI (2001) 711 s. v. Solymer (H. Brandt) betont die etymologische Verwandtschaft zum Luwischen und die geographische Zuordnung dieses Volksstammes in Ost-Lykien und SW-Pisidien. In der Ilias finden die Solymer zweimal als Gegner des Bellerophon Erwähnung (Hom. Il. 6, 184. 204); Strabon 13, 4, 16 berichtet von dem Sohn des Bellerophon, der im Kampf gegen die Solymer gefallen war. Vgl. auch Keen 1998, 22–24. 207. Zu den schriftlichen Quellen vgl. GHH 1990, 220 (Hom. Il. 6, 184 f.; Hdt. 1, 173; Strab. 1, 2, 10); Treuber 1887, 22–27.

50 Zu den möglichen Deutungen, die generell eine Belagerung von Troja oder einen lokalhistorischen Bezug annehmen, vgl. zusammenfassend Childs 1978, 31–36. 91–97, bes. 94; Gabelmann 1984, 50 f.; Bruns-Özgan 1987, 76–80; s. auch Barringer 2008, 179–181; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 213. 218.

51 So die Überlieferung in der Aithiopis I: RE I 1 (Stuttgart 1893) 1103–1105 s. v. Aithiopis (E. Bethe).

handlungen ideal, da Figurengruppen und Aktionen in mehreren Ebenen dargestellt werden können, ein fortlaufendes Friesband jedoch lediglich eine Aneinanderreihung von Kampfszenen möglich macht[52]. Dies war vermutlich auch ausschlaggebend für die häufige Darstellung von Hoplitenkämpfen in der Vasenmalerei des frühen 5. Jhs., die wohl anlässlich historischer Schlachten entstanden sind, aber nicht zwingend bestimmte Kämpfe oder historische Personen herausarbeiten[53]. Szenen der Kämpfe um Troja sind meist sehr konkret und zeigen Protagonisten im Zweikampf, wie etwa Hektor und Achill, Aeneas oder Aias, der den Leichnam des Achill birgt[54]. Konkreter erfolgte auch die Visualisierung der Kämpfe gegen die Perser, die schon durch ihre orientalische Tracht ganz bewusst von den griechischen Hopliten abgesetzt waren. In der Reliefkunst wurden anfangs keine komplexen Kampfhandlungen gezeigt, man beschränkte sich auf die Darstellung einzelner Kampfszenen. Eine Ausnahme bildet hier das Pfeilermonument von Isinda-Belenkli, das neben dem Schildtriumph, bei dem einzelne Krieger hervorgehoben sind, auch eine nicht geringe Anzahl von in der Schlacht Gefallenen und Gefangenen zeigt; kontinuierliche Kampfhandlungen sind jedoch nicht dargestellt[55].

Zu den frühen Reliefbildern mit Kampfhandlungen gehören die Metopen des Parthenon, die aber keine Schlacht, sondern Einzelkämpfe bzw. Kämpferpaare zeigen. Fortlaufende Kampfbilder mythischen Inhalts sind erst auf den Friesen des Hephaisteions und etwas später auf jenen des Niketempels zu sehen[56]. Mythische Kämpfe gegen Kentauren und Amazonen oder gegen Troja werden dabei auf eine reale Ebene gebracht bzw. mit realen Schlachten parallelisiert, indem historische Schlachten zur Darstellung kommen, die die Griechen bzw. andere Völker ausgefochten haben. Nicht zufällig werden die Kampffriese auf dem Tempel der Athena-Nike „entmythisiert", die realen Bedrohungen, der die Gesellschaft Athens und Attikas ausgesetzt war, findet nicht nur auf den Wänden von öffentlichen Bauwerken Platz, sondern nun auch auf Tempelgebäuden[57].

Die Schlacht der Westseite weist auf eine Landungsschlacht, da die Angreifer von Schiffen herkommen. Es sind keine prägnanten oder durch ikonographische Details erkennbaren Bezüge zu einer mythologischen Kampfhandlung vorhanden. Die Anführer, die zum Rückzug auffordern, oder der Krieger im Viergespann geben hier auch keine Hinweise. Jedenfalls reflektieren die Szenen keine bekannten Ikonographien auf Denkmälern, die auf den Trojanischen Krieg anspielen, ebenso wenig spiegeln sich Szenen aus der Ilias wider. Ein interpretatorischer Kontext der Schlacht als Kampf um Troja ist daher auszuschließen.

Für die Deutung der Landungsschlacht auf der äußeren Südwand (197,2–199,2), die immer wieder mit den Kyprien in Verbindung gebracht wird, kann ebenfalls kein Bezug zu einem Mythos hergestellt werden, zu wenig konkret sind die Motive und die Auswahl der Szenen[58].

Eine Anlehnung der Komposition der Schlacht auf dem Westfries an eine ikonographische Tradition von Schlachtbildern, wie sie etwa im Gesamtkontext der Gemälde in der Stoa Poikile rekonstruiert werden kann, darf auch für den Entwurf dieses Frieses durchaus vorausgesetzt werden. Ebenso ist die Annahme plausibel, dass die entwerfenden Künstler Kenntnis von zeitnahen Kunstwerken hatten und aus dem vorhandenen Repertoire Vorlagen für Kompositionen und Ikonographien für die Ausschmückung anderer Denkmäler schöpften (vgl. Kap. IV.4. *Formanalyse und Stil*). Die angelegten Schiffe, die eine Schlacht an einer Küste oder küstennahen Region vermuten lassen, existierten bereits durch die Verse Homers in den Vorstellungen der Künstler und ließen sich auf die Visualisierung historischer Themen gleichermaßen anwenden. Die Schlacht der Westwand und vermutlich auch die Landungsschlacht der äußeren Südwand sind daher in diesem Kontext zu betrachten, ohne darin einen Mythos bzw. eine Schlacht vor Troja erkennen zu müssen. In der Forschung werden auch die Friese des Athena-Niketempels in Athen zu Recht immer wieder hinsichtlich einer Historizität diskutiert[59].

52 Zum tektonischen Fries als Bildträger vgl. die grundlegenden Theorien von Felten 1984, 28–44.

53 Vgl. Hölscher 1973, 25–31. 38–49. Im Unterschied zu den Kämpfern vor Troja lassen sich bei Bildern der Hoplitenkämpfe Protagonisten oder einzelne Figuren kaum benennen, wenn keine Beischriften vorhanden sind; vgl. Muth 2008, 142–238 (nicht-narrative Hoplitenkämpfe). Zur Definition „nicht-narrativ" ebenda, 94 f. 679, Anm. 4.

54 Muth 2008, 93–133 (Helden vor Troja). Selbst wenn Beischriften fehlen, lässt sich der Kontext durch die Anwesenheit von Gottheiten herstellen.

55 Etwa auf archaischen Reliefs in Lykien: Akurgal 1941, 3–51 (Xanthos, Löwengrab); 52–97 (Isinda-Belenkli); Demargne 1958, 29–35 (2. Hälfte des 6. Jhs. v. Chr.); Hölscher 1973, 31–34; Marksteiner 2002, 234–238 Abb. 140–144 und Taf. 154–157 (Xanthos, Löwengrab); 239–241 Abb. 145–148 und Taf. 158–161 (Isinda-Belenkli, 2. Hälfte 6. Jh. v. Chr.); Colas-Rannou 2009, 453–474.

56 Zum Hephaisteion s. Felten 1984, 46 f. 57–66; Barringer 2009, bes. 116 f. (Ostfries); zu den Schlachtfriesen des Niketempels s. Felten 1984, 118–131; Harrison 1997, 116–122.

57 Vgl. zu der komplexen Bedeutung von historischen Schlachtenbildern Osborne 1994, 52–84, bes. 83 f.; R. Osborne verweist auf die Häufung der Darstellung von Kentaurenkämpfen im 5. Jh. auf Tempelgebäuden und deren drastischen Rücklauf im 4. Jh. v. Chr. (Ausnahme z. B: Maussolleion in Halikarnassos), Osborne 1994, 81–84; s. auch Muth 2008, 142–238. Vgl. auch Osborne 2010, 245 265, bes. 250 265. Der Autor diskutiert die Kampfbilder auf Grabreliefs in historischem Kontext und wirft die Frage auf: „Did the effects of Dexileos' stele go further than merely opening up the iconographic possibilities for those who died in war or as a result of their participation in war?", ebenda 264. Damit einher geht auch die Feststellung, dass die Gefallenen, die in den Listen der Jahre 394/393 v. Chr. genannt sind, soz. Zeugen für ein historisch greifbares Ereignis werden und deren Grabdenkmäler ebenso Zeugnisse der historischen Kämpfe sind.

58 Vgl. Benndorf – Niemann 1889, 201–212. Die Deutung als Landungsschlacht im trojanischen Krieg nimmt O. Benndorf bereits im Titel des Kapitels vorweg.

59 Vgl. etwa Felten 1984, 123–131; Knell 1990, 140–149; Harrison 1997, 116–125; Schultz 2009, 128–167.

Verteidigung einer Stadt (201, 1–202, 1)

Die Bezeichnung „Stadtbelagerung" ist hier nicht wirklich treffend, denn die Belagerer sind unterlegen aufgefasst, vor allem auch zahlenmäßig. Die sich über zwei Friesreihen erstreckende Darstellung ist auf die Verteidigung einer Stadt fokussiert, denn es überwiegen und dominieren die Figuren auf der Stadtmauer, wie die Opfernden, die Thronenden und die zum Kampf aufbrechenden Krieger verdeutlichen[60]. Hier steht der Souverän im Vordergrund, der einen Angriff auf seine befestigte Siedlung oder Stadt abwehrt. Über den Ausgang der Verteidigung lässt sich nur spekulieren. Stellt man die Anzahl der Verteidiger gegen die der Angreifer, so sind letztere eindeutig in der Minderheit und damit vermutlich nicht auf der Seite der Sieger. Außerdem signalisiert das Opfer im linken Teil von I 462 (Taf. 90, 1) schon die erwartete „Unterstützung" seitens der Götter und die bevorstehende siegreiche Abwehr des Ansturms.

Zwei Interpretationen sind möglich: Die Verteidiger auf den Mauern präsentieren sich als Sieger und sind daher so detailgetreu dargestellt oder die Angreifer der Stadt erzielen den Erfolg und zeigen die Belagerten auf diese Weise, um letztlich deren Schwäche trotz quantitativer Überlegenheit zu demonstrieren. Erstere Version setzt die Verteidiger, letztere hingegen die Angreifenden als Auftraggeber der Friese voraus, sofern man von der Darstellung eines lokalhistorischen Ereignisses ausgeht. Jedoch bietet die Platte I 462 einen recht konkreten Hinweis, dass die erfolgreiche Verteidigung einer Stadt visualisiert ist, da sich der Herrscher mit seiner Entourage repräsentativ in Szene setzt; außerdem ist der oben angesprochene „umgekehrte" Fall in der Bildsprache der Antike kaum bekannt.

Problematisch in Bezug auf eine Deutung der Darstellung als erfolgreiche Verteidigung der Stadt scheinen jedoch die beiden Figurengruppen (I 466 und I 468, Taf. 99, 1; 102, 1) am rechten Ende der Stadtbelagerung – es handelt sind eindeutig um die Stadt verlassende Personen, allerdings ist keine Eile oder panikartige Flucht spürbar. Warum sollte eine erfolgreich verteidigte Stadt, deren Streitkräfte und Bewohner eine Bestürmung durch den Feind abwehren konnten, eine Flucht der Bewohner nach sich ziehen? Die beiden Figurengruppen am rechten Rand widersprechen also den zahlenmäßig überlegenen Verteidigern, deren Sieg schon wegen des Aufbaus der gesamten Szene feststehen müsste. Vielleicht weist die Zivilbevölkerung, die sich in Sicherheit begibt und die Stadt verlässt, auf eine vorsorgende Maßnahme hin, die der Souverän zum Schutz seiner Untertanen getroffen hat. Die Flucht aus einer Stadt, die dem Untergang geweiht ist, scheint hier jedenfalls nicht gezeigt zu sein[61].

Möchte man die Darstellung der Landungsschlacht mit dem Angriff auf die Stadt in Verbindung bringen, so erhöht sich die Zahl der Angreifer erheblich. Auffallend ist, dass nur Krieger der angreifenden, nach rechts agierenden Partei – vorausgesetzt, die Parteien sind sowohl in der Schlachtszene als auch vor den Stadtmauern anhand der Bewegungsrichtung zu unterscheiden – korinthische Helme tragen.

Das Sichelschwert ist von Herodot als Waffe für die Lykier überliefert. Es wäre also durchaus möglich, dass die drei Krieger mit den geschulterten Sichelschwertern als Anspielung auf lykische Mitkämpfer zu verstehen sind oder aber diese Waffe lässt sich als Hinweis auf den mythischen Perseus deuten, der die Medusa mit einer Harpe enthauptete[62]. Die Waffe des Perseus ist allerdings auf dem Relief der Ostwand I 580 (Taf. 154, 1) nicht erkennbar. Auf anderen Denkmälern in Lykien ist das Sichelschwert nicht bezeugt[63].

Welche Hinweise auf einen möglichen mythologischen Bezug geben die Reliefs? Gezeigt ist der Angriff auf eine Stadt: Die Angreifer sind in vier Gruppen aufgeteilt, die jeweils zu dritt (I 461 und I 464, Taf. 89, 1; 97, 1) gegen die Mauern stürmen oder zu viert (I 463, Taf. 96, 1) und fünft (I 467, Taf. 101, 1) versuchen, durch Tore in die Stadt einzudringen. Die Belagerten warten mit 25 Kriegern auf, die zur Verteidigung der

60 So auch Gabelmann 1984, 51.

61 Auf der Platte BM 878 vom Kleinen Sockelfries des Nereidenmonuments führt eine Figur mit Tiara ein gesatteltes Pferd entlang der Mauer der belagerten Stadt vorbei; diese gehört wahrscheinlich zu den Angreifern, verlässt also nicht die belagerte Stadt: Childs – Demargne 1989, 92. 266; Nieswandt 2011, 103 f. deutet diese Figur als Untergebenen des Delegationsleiters, der dessen Pferde bereithält. Allerdings müsste bei einer solchen Deutung eine szenenübergreifende Komposition auf dem Fries der Stadtbelagerung erwartet werden.

62 Hdt. 7, 92; vgl. ausführlich zu diesem Waffentyp auch Benda-Weber 2005, 204–207; bes. 205 mit Anm. 238.

63 Das Sichelschwert ist auch für die Karer belegt. Beispiele von Sichelschwertern bei Benda-Weber 2005, 205 f.

Tore ausrücken, und mit zwölf Männern, die von den Mauern aus die Angreifer mit Wurfgeschoßen abwehren; dazu kommen noch die beiden Gerüsteten, die mit der Opferzeremonie beschäftigt sind. Allein diese Gewichtung der Krieger auf beiden Seiten impliziert eine erfolgreiche Verteidigung der Stadt, zumal auch der Stadtherr auf den Zinnen den Ablauf beobachtet und überwacht. Eine direkte Verbindung zu einem Mythos lässt sich bei dieser Szene nicht finden. J. Borchhardt vermutet darin entweder eine Teichoskopie, und damit die Mauerschau während des Trojanischen Krieges, oder die Darstellung des thronende Herrscherpaar, das sich im Inneren der Stadtmauern, auf den Terrassen der Basileia befinden könnte[64].

Die oft vertretene Deutung des Frieses als Belagerung Trojas birgt einige Unstimmigkeiten hinsichtlich der ikonographischen Tradition dieses Themenkreises, die hier nochmals diskutiert werden sollen. Wie schon H. Gabelmann festgestellt hat[65], fehlen eindeutige Zeichen, die für den Betrachter sofort einen Bezug zu Troja erkennen lassen würden, wie etwa das trojanische Pferd, das eine Bestürmung und ein Eindringen in die Stadtmauern ja erst ermöglicht hat, oder Szenen, die auf anderen Denkmälern mit dem Kampf um Troja in Verbindung gebracht werden[66]. Die beiden Szenen am rechten Ende des Friesabschnitts (I 466 und I 468, Taf. 99, 1; 102, 1) geben Aufschluss über Konsequenzen und Maßnahmen im Zuge einer Belagerung: Die zivile Bevölkerung, in diesem Fall eine weibliche Figur, wird aus dem Gefahrenbereich gebracht[67]. Dieser Szene haftet nichts Eiliges oder Überstürztes an, daher wird man von einer Vorsichtsmaßnahme ausgehen können, die im Kontext der Obsorge des Herrschers für die zivile Bevölkerung resultieren mag. In diesem Fall dürfte es sich bei der auf einem Hochsitz reitenden Frau mit aufgeblähtem Umhang um eine höher gestellte Person handeln. Weitere Deutungsversuche driften unweigerlich ins Spekulative ab.

H. Gabelmann stellt einen lokalhistorischen Bezug dieser Szene her und betont außerdem, dass in der weiblichen Thronenden ein Hinweis auf das lykische Mutterrecht zu sehen wäre[68]. Die Grabdenkmäler in Lykien zeigen mehrfach Frauen in prominenten Positionen, beispielsweise in den gegenübersitzenden Paaren, als Teilnehmerin am Bankett, an der Kline des Ehemannes oder im Rahmen von Familiendarstellungen.

Auf der Platte I 462 (Taf. 90, 1; 92, 2) ist die weibliche Figur auf eine (höhere) Ebene mit dem Herrscher gehoben und damit auch die Stellung der Frau im herrscherlichen Gefüge verdeutlicht. Für den heutigen Betrachter mag das Grund für eine mythologische Deutung sein, für den antiken Menschen spiegelt diese Szene die Gesellschaft der Lykier wider. In diesem Kontext ist dann vermutlich auch die davonreitende weibliche Figur auf I 468 (Taf. 101, 1. 2) zu interpretieren.

Der entwerfende Bildhauer der Stadtbelagerung des Westfrieses war offenbar bemüht, eine perspektivische Ansicht der Burganlage zu vermitteln, indem mehrere Ebenen der mit Zinnen bewehrten Mauern hintereinander dargestellt wurden. Ein Einblick in die Anlage selbst oder auf das Gehniveau wurde nicht angestrebt. Einen Turm, der sich außerhalb der Umfassungsmauer befindet, erkennt J. Borchhardt links vom Maultier auf der Platte I 466 (Taf. 99, 1)[69]. W. A. P. Childs sieht in der Abfolge der Architektur eine perspektivische Verkürzung, wohingegen W. W. Wurster in dem abgetreppten waagrechten Mauerzug eine Mauer an einem ansteigenden Gelände und einen in Schrägansicht gezeigten Turm vermutet[70]. Man hat sich mit der Darstellung von oberen Gebäudeteilen innerhalb der Festung begnügt. Ähnlich verhält es sich auf dem Kleinen Sockelfries, der einerseits übereinander gestaffelte Mauerzüge mit Zinnen zeigt, andererseits durch vorgesetzte Türme und verkürzte Toranlagen eine räumliche Wirkung zu erzielen versucht. Die relativ geringe Höhe der Friesplatten erschwert dabei eine räumliche Darstellung der Stadtanlage. Anders zeigen sich die Stadtdarstellungen auf den rechteckigen Felsreliefs eines Grabes in Pinara (Taf. 172, 6)[71]. Auf allen vier Reliefs wird der Einblick in die Stadtanlage bis zum Gehniveau gewährt. Einige Bauten

64 Borchhardt – Bleibtreu 2013, 135–137; Benndorf – Niemann 1889, 145–147. Benndorf räumt allerdings Unterschiede in der Überlieferung Homers und der Darstellung auf den Friesen ein: Benndorf – Niemann 1889, 147; zu Siedlungen in Lykien s. auch jüngst Borchhardt 2015.

65 Gabelmann 1984, 50–53.

66 z. B. Achill und Hektor, Priamos, Troilos etc.; vgl. Woodford 1993; Muth 2006, 71–88; Latacz u. a. 2008, 340–405; s. auch Blome 2008, 196–207.

67 Thuk. 2, 70, 1–4 überliefert, dass die Potidaeer ihre Frauen und Kinder aus der belagerten Stadt mit ein paar Habseligkeiten wegen der knappen Lebensmittelversorgung fortziehen ließen und Thuk. 3, 52, 1 f., berichtet, dass die Plataier während der Belagerung Frauen und Kinder sowie ältere Menschen aus der Stadt geschickt haben: Sage 1996, 110–113. 118 f.

68 Gabelmann 1984, 51; s. auch Childs 1978, 34, der in dem plastisch ausgearbeiteten Sonnenschirm der Thronenden einen Ausdruck des Matriarchats erkennt: "The man is the military leader, but the woman is the actual head of state and given the honor of a parasol, the symbol of Assyrian kings from the ninth century and adopted by the Persians." s. auch Frei 1990, 8 f.; GHH 1990, 224 f. (Hdt. 1, 173; Herakl. Pont. FHG 2, 217, 15; Nikolaos von Damaskus, FGrHist 90 F, Fr. 103 k [129]); vgl. außerdem Bryce 1986, 143–158; Schwienbacher 2012, 285–287. Ob daraus ein Kontext zum Matriarchat erkennbar ist, bleibt Vermutung. Zum Schirm vgl. Kap. IV.2.8.

69 Borchhardt – Bleibtreu 2013, 135–137 Taf. 131, 1. 2. Vgl. dazu die schematische Umzeichnung der Mauern und Türme bei Childs 1978, 31–36 Abb. 20.

70 Childs 1978, 32; Wurster 1977, 125–130 Abb. 17: „Der Mauerverlauf ist hier nicht ganz eindeutig interpretierbar; vielleicht ist eine Mauer am Hang als Verbindung zu einer höherliegenden Festung dargestellt." Vgl. auch Benndorf – Niemann 1889, 123: „Diese Flucht von Thürmen und Thoren bildet gewissermaßen die Breitseite der Anlage, an deren Enden die Stadtmauer einbiegt und aufwärts läuft. … Daraus erhebt sich weiterhin ein Turm VI mit drei schräggestellten Zinnen, welche die steigende Bewegung wieder aufnehmen, und dann schließt eine Senkrechte ab, die sich indifferent im oberen Rande verliert."

71 Childs 1978, 36–42 Abb. 21–24; vgl. auch Borchhardt 1980a.

sind auch in ihrer Gesamtheit zu sehen, die vielleicht mittels einer Ansicht von einem höheren Punkt aus möglich wäre. Jedenfalls sind auch einzelne Figuren in der Stadt auf Gehniveau gezeigt. Allerdings fehlt dort die Perspektive der Gebäude, von denen nur die Ansichtsseite dargestellt ist. Allein bei den Türmen lässt sich eine Seitenwand erkennen, die durch eine gerade erhabene Linie gekennzeichnet ist. Höher angelegte Gebäude weisen auf ein hügeliges Gelände hin, wie an allen vier Platten zu erkennen ist[72]. Etruskische Aschenurnen zeigen Mauerzüge und Stadtansichten im Zusammenhang mit dem Kampf der Sieben gegen Theben und die Verteidiger Steine schleudernd und Speere werfend auf den Mauern. Auf einem hellenistischen Reliefbecher in Athen sind die beiden Städte Korinth und Athen als turmbewehrte und ummauerte Anlagen dargestellt[73]. Ein Einblick in das Innere wird gewährt, das Gehniveau bleibt aber verdeckt. Es lässt sich jedenfalls feststellen, dass Stadtdarstellungen auf Denkmälern in Lykien – mit Ausnahme der ausschnittweise gezeigten Mauern und Gebäudeteile auf den Platten I 523 (Taf. 43, 3) und I 532/I 533/I 537 (Taf. 119, 1; 120, 1; 124, 1) – nicht in einen mythologischen Kontext gesetzt sind, sondern lokalhistorische Themen beinhalten, die gleichsam auch identitätsstiftende und lokalspezifische Inhalte vermitteln.

Der Thronende mit Diadem, Szepter und Schirmhalter (I 462, Fig. 5, Taf. 91, 2; 92, 1; 93, 1. 2)

Der Thronende repräsentiert den Herrscher über die zu verteidigende Stadt, darüber besteht grundsätzlich kein Zweifel. Da es sich aufgrund seiner Körperhaltung und dem noch muskulösen Oberkörper um eine Person reifen Alters handeln muss, nicht aber um einen Greis oder betagten Mann, ist eine Verbindung zum Grabinhaber, der auf dem äußeren Türsturz dargestellt ist, naheliegend. Die Thronende (I 462, Fig. 10, Taf. 92, 2) ist altersmäßig nicht näher zu bestimmen, sicherlich ist jedoch keine ältere Frau gemeint. Das Herrscherpaar, das hier in einem lokalen Gefüge gedeutet wird, präsentiert sich auf den Mauern, um am Geschehen Anteil zu nehmen und die Verteidigung der Stadt zu leiten[74]. Vielleicht reflektiert diese Ikonographie auch auf die Verse Homers und die Teichoskopie, entlehnt also schon bekannte bildliche Vorstellungen eines Herrschers, der auf den Zinnen seiner Burg die militärischen Unternehmungen beobachtet und dirigiert. Ein solches Ereignis ist historisch nicht greifbar, kann jedoch in Anlehnung an andere lykischen Reliefs mit Stadtdarstellungen in militärischem Kontext (z. B. Nereidenmonument, Merehi-Sarkophag, Sarkophag in Telmessos, Izraza-Monument von Tlos) vorausgesetzt werden (s. auch unten Kap. VII. *Historischer Kontext*). Die Bedeutung der Verteidigung bzw. Bestürmung einer Stadt für Dynasten und Herrscher in Lykien wird in den Inschriften deutlich, zum Beispiel preist der Dynast von Xanthos auf dem Inschriftenpfeiler seine Taten: „…viele Burgen zerstörte er mit Athena, der Städteverwüsterin,…“[75], und Arbinas preist auf einer Inschriftenbasis aus dem Letoon: „Denn er tötete viele, machte berühmt [seinen] Vater, den G[ergis], und zerstörte viele Städte.“[76]

Die Grabdenkmäler in Lykien zeigen jedenfalls mehrfach Frauen in prominenten Positionen, beispielsweise in den gegenübersitzenden Paaren, als Teilnehmerinnen am Bankett, an der Kline des Ehemannes oder im Rahmen von Familiendarstellungen.

Auf der Platte I 462 wird die weibliche Figur auf eine Ebene mit dem Herrscher (bzw. sogar höher) gehoben, wodurch auch die Stellung der Frau im herrscherlichen Gefüge verdeutlicht ist. Für den heutigen Betrachter mag das ein Grund für eine mythologische Deutung sein, für den antiken Menschen spiegelt diese Szene die Identität des Herrscherpaares in der Gesellschaft der Lykier wider[77].

Die beiden Szenen am rechten Ende dieses Friesabschnitts (I 466 und I 468, Taf. 99, 1; 102, 1) geben Aufschluss über Konsequenzen und Maßnahmen im Zuge einer Belagerung: Die zivile Bevölkerung, in diesem Fall eine weibliche Figur, wird aus dem Gefahrenbereich gebracht. Dieser Szene haftet nichts Eiliges oder Überstürztes an, da-

72 In diesem Zusammenhang ist die Frage, ob eine einzige Stadt in mehreren Ansichten oder aber verschiedene Städte dargestellt sind, unerheblich. Dazu vgl. grundlegend Wurster 1977, 117–151; Childs 1978; Borchhardt 1980, 257–267; Wegener 1985; Bruns-Özgan 1987, 216; Carl 2006, 56–62.

73 Childs 1978, 65 f. mit Anm. 70 Abb. 31 (Athen, Nationalmuseum, Inv. 2104).

74 Ein nebeneinander sitzendes Herrscherpaar auf dem Fragment einer klazomenischen Hydria wird im Kontext des Troianischen Krieges als Priamos und Hekuba gedeutet: Kaptan 2010, 837 f. Abb. 7 (sf. Fragment einer Hydria: Brüssel, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Inv. M 831; 6. Jh. v. Chr.). Der Vergleich bezieht sich hier nicht auf die Benennung der Figuren, sondern auf die Deutung des Paares als Herrscherpaar.

75 Bousquet 1975, 138–141; GHH 225 f.

76 GHH 227 (sog. Arbinas-B-Text).

77 Im Kontext der Stellung der Frau in Lykien ist vermutlich auch die aus der Stadt reitende weibliche Figur auf I 468 zu interpretieren.

her wird man von einer Vorsichtsmaßnahme ausgehen können, die aus dem Kontext der Obsorge des Herrschers über die zivile Bevölkerung resultieren mag. In diesem Fall scheint es sich bei der auf einem Hochsitz reitenden Frau, mit aufgeblähtem Umhang, um eine höher gestellte Person zu handeln. J. Borchhardt erkennt in dieser Szene die Heimführung Helenas durch Menelaos[78]. Weitere Deutungsversuche sind hier bereits diskutiert worden (s. o.).

Für die Reliefs der Stadtbelagerung fehlen eindeutige ikonographische Hinweise, die eine Deutung als Belagerung Trojas rechtfertigen, wie schon mehrfach in der Forschung betont wurde[79]. Gerade zu den Darstellungen aus dem trojanischen Sagenkreis wurden sonst prägnante ikonographische Motive ausgewählt, die in den meisten Fällen keinen Zweifel an einer Deutung aufkommen lassen. Die Gesamtkomposition der Westwand, die O. Benndorf mit der Anordnung der Themen in der Stoa Poikile vergleicht, ist aber doch gänzlich anders angelegt. So könnte man nur vermuten, dass die Malerei mit Figurenanordnungen auf verschiedenen Aktionsebenen beispielsweise für die Amazonomachie der Westwand eine Anregung gegeben hat, die über zwei Friesreihen angeordnet ist. Der entwerfende und ausführende Bildhauer hat diesen Fries vor allem nach den Repräsentationsbedürfnissen des Grabinhabers von Trysa ausgestaltet.

Raub der Leukippiden (Taf. 200, 2–201, 2)

Die Verteidigung des Oikos und das Beschützen der Familienmitglieder hat man dem Freiermord und dem Raub der Leukippiden der Einzelplatte I 506 gegenübergestellt. Der Kreis der ausgewählten Themen schließt sich immer wieder, denn auch der Frauenraub steht dort im Mittelpunkt und nahezu jedes Thema findet sich in der Mythologie wieder, in der sich die Lebenswelt der Bevölkerung in allen Facetten widerspiegelt. Die Szene mit dem Frauenraub auf dem Ständer eines Lebes Gamikos in London verdeutlicht die Konnotation dieses Motivs mit Hochzeitsritualen[80]. Die Entführung der Braut oder der Brautraub wird hier mit Peleus und Thetis in Verbindung gebracht, die Mädchen als Nereiden gedeutet, die verschreckt das Weite suchen bzw. tänzelnden Schrittes eine Hochzeitszeremonie aufführen[81].

Der Jagdfries (Taf. 201, 2–203, 2)

Der Jagdfries zeigt im Unterschied zur mythischen Jagd der Südseite allgemeine Jagdszenen, die zeitlich und räumlich unabhängig durchgeführt werden (können). Die Darstellung vereint die Jagd zu Pferd und zu Fuß, visualisiert somit den Anspruch einer aristokratisch ausgerichteten Gesellschaft, in angelegten Gehegen bzw. Paradeisoi Raubtiere zu jagen bzw. Jagd auf, Raubkatzen, Wild oder Bären zu machen, um die Tüchtigkeit unter Beweis zu stellen, den Nahrungsbedarf abzudecken oder Gefahren vorzubeugen[82]. Als wichtiger Bestandteil der aristokratisch ausgerichteten Gesellschaft in Lykien einerseits und des täglichen Lebens andererseits dominieren hier die Löwenjagd (viermal) und die Eberjagd (dreimal) das Spektrum der Beutetiere[83]. Bären- und Wildziegenjagd sind generell seltener zur Darstellung gebracht und hier auch nur jeweils einmal zu sehen; sonst finden sich Darstellungen der Bärenjagd in Lykien auf dem Architrav des Nereidenmonuments und einem Relief in Islamlar[84]. Das Relief in Muskar (Taf. 173, 4) zeigt einen Bärenfänger, der ein Netz über das Tier zu werfen versucht, wie J. Borchhardt erkennt[85].

Der Bankettfries (Taf. 204, 2–206, 2)

Die dargestellten Szenen und Figuren bieten das Bild eines üppigen Banketts mit zahlreichen Gästen, Mundschenken, Musikantinnen, Tänzern und Tänzerinnen. Die Darstellung reflektiert womöglich auf kein bestimmtes Ereignis oder Festmahl, sondern verweist auf die Aufgaben und Pflichten eines Souveräns, der hier als Gastgeber zum

78 Borchhardt – Bleibtreu 2013, 137; vgl. Benndorf – Niemann 1889, 128: „Bewohner auf der Flucht“; Eichler 1950, 63 deutet diese Szene als „aus der bedrängten Stadt in das durch Felshänge angedeutete Gebirge flüchtende Einwohner“.

79 Vgl. Kap. II. *Forschungsgeschichte*.

80 Barringer 1995, 88. 191 Nr. 106 mit Literatur (attisch sf. Lebes Gamikos: London, British Museum, Inv. B298; um 500–480 v. Chr.). Zu Thetis und Peleus s. auch Vollkommer 1997, 6–14 Taf. 8–12. Ob diese Darstellung auf dem Ständer des Lebes auch mit dem Nereidenmonument zu verbinden ist, bleibt Vermutung. Möglich wäre so eine Deutung im Kontext der Akroterfiguren (und bezüglich Peleus und Thetis im weitesten Sinne der Nereiden), die eine Raub- oder Entführungsszene darstellen. Zum Motiv der Entführung und des Frauenraubs s. auch Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 95–98; Schwienbacher 2012, 284–298. Zum Lebes Gamikos s. Harl – Schaller 1972–75; Sgourou 1997, 71–83.

81 Barringer 1995, 87–89. 93 f. betont die Verbindung dieser Entführungsszene mit einer Hochzeit als „mythological paradigm of marriage“ und beruft sich (S. 89 Anm. 87) auf Sourvinou-Inwood 1987, 138. Sourvinou-Inwood 1987, 136–141 kontextualisiert die Entführung der Frau mit einer Heirat und der Kontrolle des Mannes über die Frau: „The theme `erotic pursuit´ represents and crystallizes a perception of marriage which is drifting towards the former poles-nature, and men gaining control of women“.

82 Zur berittenen Jagd und zur Jagd zu Fuß vgl. Kleemann 1958, 154; Schnapp 1997, 394–402; Fornasier 2001, 172–182, bes. 179 f.; Barringer 2001; Nollé 2001, 27–30. 35–38; Seyer 2007a, bes. 189–192. Zum Forschungsstand vgl. auch Landskron 2011.

83 Zur Bedeutung der Jagd im Kontext der aristokratischen Gesellschaft und der Herrscherikonographie vgl. Nollé 2001, 21–38, bes. 35–38; Seyer 2007a. Zu der vor allem in Anatolien verbreiteten „caccia multipla“ s. auch Poggio 2011; Poggio 2012.

84 Zahle 1979, 306–309. 341 Kat. 52 Abb. 35; Borchhardt 1996/1997, 6 f.

85 Borchhardt 1996/1997, 6 f. sieht in dem Bärenfänger einen Vasall des Dynasten von Trysa, kenntlich anhand des Gürtels, den er trägt. Die beiden hochgehobenen Arme des Mannes könnten durchaus eine Wurfbewegung mit einem Netz ausführen. Zahle 1979, 308 ist sich bezüglich der Waffe des Bärenfängers unsicher. Die Figur ist mit 1,77 m Höhe gut lebensgroß, der Bär ist kleiner und misst nur 1,33 m, sodass hier ein Jungtier zu sehen ist, wie schon Borchhardt 1996/1997, 7 feststellt. Vgl. Darstellungen in der Vasenmalerei: Schnapp 1997; Fornasier 2001.

Bankett lädt. Die Darstellung ist also in Bezug zum Grabherrn retrospektiv aufzufassen: ein Symposion, das zu Lebzeiten des Verstorbenen abgehalten wurde und – das wäre kein Widerspruch – auch nach dessen Tod weiterhin fortgesetzt wird, womit der Szene auch der Aspekt eines immerwährenden Banketts anhaftet[86]. Mehrere Schriftsteller beschreiben den mehr oder weniger gleichen Ablauf eines Banketts, bei dem zuerst die Speisen aufgetragen und der Wein ausgeschenkt wurde und nach Beendigung des Mahls die Tische entfernt, die Hände gewaschen, Kränze verteilt, die Libation vorgenommen, das Kottabos hereingebracht und Musik wie Tanz aufgeführt wurden[87]. Hier gehen die Abläufe fließend ineinander über oder das Mahl in Lykien folgte anderen Abfolgen. Es ist diesbezüglich nichts überliefert, außer dass bei den Kauniern und Lykiern die Teilnahme der Frauen und Kinder am Mahl üblich war[88]. Die Teilnahme der Frauen am Mahl und Bankett hat am achaimenidischen Königshof Tradition und könnte durchaus auch eine Vorbildwirkung für die dynastische Gesellschaft in Lykien gehabt haben[89].

Keine Figur auf den erhaltenen Platten ist besonders hervorgehoben, etwa durch das einzelne Lagern auf einer Kline, wie das etwa auf dem Nereidenmonument der Fall ist. Frauen nehmen am Mahl nicht teil. Und doch sticht der links Gelagerte auf I 496, Fig. 1 (Taf. 156, 1; 162, 1) durch sein Diadem und die souveräne würdevolle Haltung unter all den anderen Symposiasten hervor, ebenso der als Einziger jugendlich bartlose Zecher I 497, Fig. 1 (Taf. 157, 1; 162, 2). Wie schon oben besprochen, ist es sehr wahrscheinlich, hier die Hauptfigur und somit den Grabinhaber sowie seinen Nachfolger dargestellt zu sehen. Ersterer präsentiert sich nicht als Herrscher isoliert von den Gästen, sondern inmitten der Schar der Gäste, sozusagen als *primus inter pares*[90]. Man könnte sicherlich davon ausgehen, dass im Weiteren noch andere lokale Herrscher anwesend waren, wobei die Figur mit dem Rhyton (I 493, Taf. 156, 1) durchaus als Ehrengast angesprochen werden könnte.

Die Deutungen der Bankett- und Gelageszenen verhaften meist in der Vorstellung eines Totenmahls zu Ehren des Verstorbenen, doch schon J.-M. Dentzer hat dies kritisch hinterfragt, denn er meint: „… l'association entre banquet et danses n'est pas davantage une preuve suffisante d'un cérémonial funèbre.“[91] J. Borchhardt sieht den Gelagefries des Heroons in der Sphäre des Totenmahls, das zu Ehren des Verstorbenen, dem selbstverständlich ein Platz unter den Teilnehmern eingeräumt ist, abgehalten wurde[92]. Den Verstorbenen selbst erkennt er in dem Gelagerten I 493, Fig. 2 (Taf. 156, 1), der als Einziger mit Rhyton und Schale dargestellt ist, genau wie der einzeln Lagernde auf dem Cellafries des Nereidenmonuments (BM 903, Taf. 176, 8) oder jener auf dem Salas-Monument[93] und wahrscheinlich auch auf dem Grabmal des Uzeblẽmi (Taf. 174, 1)[94]. Es könnte sich in diesem Fall auch um einen Dynasten handeln, der durch das Rhyton hervorgehoben ist und sich darin vom Grabinhaber mit dem Diadem unterscheidet. Folgt man der Annahme von J. Borchhardt, der Verstorbene wäre anhand des Rhytons erkennbar, müssten auf dem Grab von Köybaşı drei Verstorbene dargestellt sein oder diese Prämisse lässt sich nicht auf diese Darstellung anwenden und das Rhyton wäre dann als Identifikationsattribut für die am höchsten gestellte Person bei einem Bankett generell zu hinterfragen[95]. Das Mahlrelief auf dem Architrav eines Grabes in Köybaşı zeigt acht Klinen mit Gelagerten, die Phiale oder Rhyton halten[96]. Ob es sich bei jenen Männern mit Rhyton auch um Verstorbene handelt, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen, wäre aber ungewöhnlich[97]. Am Beispiel dieses Reliefs erhebt sich die Frage, ob das Rhyton in den Händen von drei Symposiasten hier nicht eher als Zeichen einer Tradition zu werten ist, die aus dem persischen Zeremoniell übernommen wurde. Die Figuren heben sich mit diesem Gefäß von den anderen Teilnehmern am Mahl ab. Ob sie damit als Angehörige der Familie bezeichnet sind oder als andere Würdenträger oder Ehrengäste, lässt sich nur vermuten[98].

86 Allgemein dazu vgl. Dentzer 1982, 448 f. 541–543 (zu Grabmonumenten in Kleinasien); Jacobs 1987, 56 f. Zusammenfassend zum Bankett in sepulkralem Kontext und zum Ablauf der Feierlichkeiten zu Ehren des Verstorbenen s. ThesCRA 2 (2004) 247–250 s. v. Banquet, Gr. III. Le banquet dans le contexte funéraire (P. Schmitt Pantel – F. Lissarague u. a.); zum Heroon von Trysa und zur Anbringung des Gelagefrieses an der inneren Südseite mit dem Einbau s. ebenda, 248: „La coïncidence entre le lieu et l'image ne peut être fortuite: l'image générique du banquet est ici clairement liée à une pratique de banquet rituel.“ Zum Totenmahl in Lykien s. auch Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 47–71. 309 f.

87 Vgl. Richter 1966, 63 f. 66 mit Verweis auf Xen. an. 8, 3, 21 und Xen. symp. 2, 1; Plat. Lakonier Frgmt 1; Men. Kekryphalos 2 und Synaristosai 2; Hom. Od. 19, 61 f. Das Mobiliar dürfte eher leichtgewichtig gewesen sein, denn sonst wäre ein Transport mit größerem Aufwand verbunden gewesen. Beispielsweise zeigt eine Pelike einen bekränzten Jüngling, vermutlich einen Zecher, der Kline und Tisch auf dem Rücken transportiert: Schäfer 1997a, 56. 105 Kat. IV 7 g Taf. 23, 2 (attisch rf. Pelike des Pan-Malers: Oxford, Ashmolean Museum, Inv. 1890.29 [V.282]; um 470–450 v. Chr.).

88 Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 58.

89 Zum Hofzeremoniell am persischen Hof und zur Rolle der Königin vgl. Mathys 2010, 258–260; Brosius 2010, 460–462 und weitere Beiträge in Jacobs – Rollinger 2010.

90 Vgl. hingegen die Interpretation des *primus inter pares* in diesem Kontext am Beispiel der einzeln gelagerten Figur des Gelagefrieses des Nereidenmonuments von A. Pekridou-Gorecki: Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 70.

91 Dentzer 1982, 410 diskutiert die von O. Benndorf vorgeschlagenen Gesten und mimischen Hinweise, die einen sepulkralen Charakter des Frieses verdeutlichen. Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 309 f. sprechen sich generell gegen einen retrospektiven Charakter der Bankettdarstellungen in Limyra aus, schlagen aber eine differenzierte und individuelle Deutung der einzelnen Darstellungen vor.

92 Borchhardt – Neumann 1968, 210. 212; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 47–71, bes. 66–71 (mit ausführlicher Diskussion zur Deutung der Szenen mit Trinkgelage).

93 Vgl. Ebbinghaus 2000, 99–109; Borchhardt – Neumann 1968, 192–194 Abb. 24. 25. 29. 30. Die Armbewegung nach oben ist bei den Figuren IV und IX (Fragment F) sowie bei Figur XII möglich, daher käme für diese ebenfalls ein Rhytons in Frage. s. auch Prost 2012, bes. 247–249.

94 Borchhardt – Neumann 1968, 235 f. Abb. 44.

95 Borchhardt – Neumann 1968, 21; Tuchelt 1962, 50. 119; Borchhardt 1976a, 40 f.; s. dazu auch Ebbinghaus 2000, 106.

96 Zahle 1979, 328 f. Kat. 20.

97 Eine Inschrift ist nicht vorhanden. Nicht verifizierbar ist die Vermutung, dass mehrere Männer, vielleicht einer Familie, beim Kampfeinsatz gestorben sind und diesen dann ein Grabmal errichtet wurde, bei dem in den Reliefs sowohl auf den kriegerischen Einsatz der Männer als auch auf deren Rolle als Familienoberhaupt Bezug genommen wird. Unberücksichtigt ist bei der Annahme das Innere des Grabbaus.

98 Vgl. auch Benda-Weber 2005, 212.

K. Tuchelt spricht sich im Rahmen der Darstellung eines Totenmahls für die Kennzeichnung des Verstorbenen durch das Halten eines Rhytons aus[99]. H. Hoffmann bezieht sich auf eine Stelle bei Athenaios (Athen. deipn. 2, 497 e), der überliefert, dass Rhyta eine Öffnung am unteren Ende haben, aus dem die Flüssigkeit ausgegossen wird, und dass diese nur für den Gebrauch von Heroen bestimmt seien[100]. Daraus folgert er, dass Rhyta vor allem bei Symposien, die meist unmittelbar nach dem Begräbnis stattgefunden haben, zu Ehren eines Heros Verwendung fanden[101]. In diesem Kontext sieht auch A. Avramidou das Rhyton in der Hand eines Lagernden auf Bankettszenen oder „Totenmahlreliefs"[102]. Allerdings wird im Rahmen der Darstellungen in Lykien auch die persische Tradition der vornehmlich als Metallgefäße verwendeten Rhyta zu berücksichtigen sein, denen im Orient kein Kontext zur Heroisierung nachgewiesen werden kann und die dort ein Zeichen eines hohen Würdeträgers waren[103].
Ein Rhyton hält auch der rechte Lagernde auf dem Terrakottafries aus Larisa am Hermos, und wahrscheinlich auch der linke, soweit das auf den fragmentarisch erhaltenen Platten erkennbar ist[104], sowie der Lagernde auf dem sog. Schauspielerrelief von Piräus[105]. Es wäre aber auch durchaus denkbar, dass das Rhyton in diesen Kontexten den Symposiasten als der persischen Kultur gegenüber aufgeschlossenen Griechen bzw. griechischen Bürger bzw. Person griechischer Abstammung bezeichnet und keine Heroisierungsabsichten intendiert sind. Wie M. True dargelegt hat, sind Rhyta ebenso für die minoisch-mykenische Bronzezeit belegt, stehen also nicht ausschließlich in orientalischer Tradition, jedoch wird das gesteigerte Interesse an dieser Vasenform im 6./5. Jh. v. Chr. mit dem Einfluss aus Persien und dem Orient in Verbindung gebracht[106].
Auf dem Bankettfries des Heroons lagert die Figur, die das Rhyton erhebt (I 493, Fig. 2, Taf. 156, 1), die aber nicht weiter hervorgehoben ist, da sie weder in der Mitte des Frieses der Südwand positioniert ist, auf der linken Seite und somit von der Nachbarfigur verdeckt. Will man nun in dem Rhyton ein Zeichen für eine Hauptperson, also in diesem Fall vermutlich den Grabinhaber bzw. Verstorbenen erkennen, so spricht die Positionierung der rhytonhaltenden Figur zur Südostecke hin und in hinterer Reihe eher dagegen. Möglich wäre in diesem Fall, dass es sich um die älteste Person unter den Teilnehmern handelt oder aber um einen Dynasten, nicht aber um die Hauptperson, also den Grabinhaber bzw. Verstorbenen. Selbst wenn man die Fortsetzung des Frieses an der Ostwand berücksichtigt, ergäbe sich keine prominente Position für diese Figur. Hingegen sticht der Diademträger (I 496, Fig. 1, Taf. 162, 1) hervor und ebenso scheint der jugendlich anmutende Mann auf der rechten Nachbarplatte (I 497, Fig. 2, Taf. 162, 2) hervorgehoben zu sein. Dieser nimmt eine ähnliche Haltung ein – beide stecken den rechten Arm einem Diener entgegen, wenden diesem den Kopf zu und sind daher in Seitenansicht gezeigt. Hier fehlt natürlich auch die sonst für prominente Personen frontale Haltung von Oberkörper und Kopf. Generell muss der Kontext einer solchen Figur im Gefüge eines Symposions berücksichtigt werden. Vergleichbare Darstellungen sind z. B. das Bankett auf dem Cellafries des Nereidenmonuments. Die einzeln auf einer Kline lagernde Figur ist eben dadurch hervorgehoben, trägt außerdem einen langen Bart nach orientalischer Weise und ist dem Betrachter zugewandt (BM 903, Taf. 176, 8)[107]. Auf dem Cellafries des Nereidenmonuments ist noch eine zweite einzeln lagernde Figur dargestellt (BM 902), die nicht nur dadurch, sondern auch wegen des Beistelltischchens hervorgehoben ist[108]. Der Lagernde auf BM 903 hält auch das Rhyton in der rechten Hand, die Trinkschale in der linken, sein Hund ruht unter bzw. neben der Kline, jedoch ist diese Figur nicht der einzige Lagernde mit einem Rhyton, denn noch zwei bzw. drei weitere Symposiasten schwenken dieses Gefäß (BM 898, Taf. 176, 6)[109]. Auf dem Firstbalken des Dereimis und Aischylos-Sarkophags ist auf jeder Seite eine Person mit Rhyton gezeigt, einmal zum Betrachter gewandt, das andere Mal zum Klinennachbarn (Taf. 171, 3. 4)[110]. Grabreliefs mit einzeln lagernden Figuren

99 Tuchelt 1962, 100–119, bes. 105. 109.
100 Hoffmann 1997, 7 f. 10–17. Dazu und zum dionysischen Bezug des Rhytons ebenda, 12. Zur Herkunft des Rhytons vgl. Hoffmann 1961, 21–26; s. auch Dentzer 1982, 143 f.; Borchhardt 1976a, 40 f.
101 Vgl. dagegen die Evidenz auf dem nördlichen Cellafries des Nereidenmonuments, Ebbinghaus 2000, 99–109 mit Abb. 4.
102 Avramidou 2009, 6–8 mit Abb. 8. 9. Die Autorin sieht die Verbreitung der Rhyta zu Beginn des 4. Jhs. v. Chr. im Zusammenhang mit dem Interesse Athens an Thrakien und dem Interesse des persischen Großkönigs an der griechischen Polis. Dem Sotades wird bei der Produktion der Rhyta ein bedeutender Einfluss zugeschrieben. Vgl. auch Miller 1997, 141–143 Abb. 47–50.
103 Ghirshman 1964, 321–329 mit Abb. führt Beispiele von Rytha aus Ton und Metall an, die in das 8./7. Jh. v. Chr. datiert werden. Auf einem assyrischen Relief aus dem 8. Jh. v. Chr. findet sich eine Darstellung von vier Bankettteilnehmern, die alle ein Rhyton mit tierkopfförmigem Boden halten: ebenda, 327 Abb. 403. 420. s. auch Vickers 1985a.
104 Kjellberg 1940, 64–80 Taf. 26. 27 (Kline A); Taf. 28. 29 (Kline B); Tuchelt 1962, 104–114.
105 Avramidou 2009, 7 Abb. 9.
106 True 2006, 243 f.
107 Childs – Demargne 1989, Taf. 133, 1. 3: „Le dynaste"; vgl. auch Prost 2010.
108 Childs – Demargne 1989, 208 f. BM 902 Taf. 134, 2.
109 Childs – Demargne 1989, Taf. 130, 3 (BM 898); 131, 1. 2 (BM 899).
110 Benndorf – Niemann 1889, Taf. 1. Bei diesen Personen handelt sich vermutlich um die inschriftlich erwähnten Grabinhaber Dereimis und Aischylos.

im Rahmen von Symposionsszenen, sowohl in Griechenland als auch in Lykien, zeigen ein heterogenes Bild, auch wenn die Reliefs mit frontal Gelagerten und das Rhyton hebenden Figuren überwiegen, allerdings wenden sich einige der Symposiasten einer Person zu ihrer Linken zu, ohne Rhyton, und sind somit in Seitenansicht zu sehen[111]. Die Beispiele verdeutlichen, dass die Ikonographie eines Gelagerten en face und mit Rhyton auf Grabreliefs mit der Darstellung des Verstorbenen im Kreise seiner Vertrauten dominiert, Bilder eines Banketts mit mehreren Teilnehmern hingegen nicht immer eine Figur durch ein Rhyton als Hauptperson hervorheben. Ob bei dem Bankettfries des Heroons davon auszugehen ist, dass die Person mit dem Rhyton auch der Verstorbene ist oder nicht vielmehr eine andere prominente Persönlichkeit, wird sich nicht sicher nachweisen lassen.

Auf einem Krater in Wien sind vier Symposiasten zu sehen (Taf. 182, 5), der äußerst rechte hebt ein Rhyton und gießt Wein in die Phiale, die er in seiner Linken hält[112]. Es lassen sich noch andere Beispiele aus der Vasenmalerei anführen, die im Rahmen einer Mahlszene einen Gelagerten mit Rhyton zeigen, deren Kontext zu einer göttlichen oder heroischen Figur nicht immer eindeutig erkennbar ist[113]. Die bei K. Tuchelt angeführten Beispiele von Statuetten, die mit erhobenem Rhyton (und Phiale) voranschreiten, stehen in unterschiedlichen Kontexten: einmal eine hellenistische weibliche Terrakottafigur als Spenderin, dann eine römische Larenfigur aus Bronze[114].

Es erhebt sich generell die Frage, ob lykische Dynasten ein Diadem getragen haben[115]. Über die Münzbilder[116] sind wir diesbezüglich nicht ausreichend informiert, denn nur für wenige Dynasten ist eine Tiara mit Diadem anhand der Prägungen belegt: etwa für Xêrei (420–400 v. Chr.), Ddenewele (400–390 v. Chr.) und Artumpara (385–370 v. Chr.)[117]. Ein Diadem ohne Tiara ist beispielsweise auf dem Revers eines Silberstaters aus der Zeit um 420–400 v. Chr. belegt, doch fehlt eine Namensbeischrift[118]. Die Dynasten Mithrapata und Perikles tragen auf den Münzprägungen weder Kopfbedeckung noch Diadem, Satrapen sind mit Tiara oder Tiara mit Diadem ausgestattet[119].

Die Deutung des Thronenden auf I 462 (Taf. 92, 1) ist bislang nicht zufriedenstellend erfolgt. Im Kontext der Belagerung von Troja wird der Diademträger als Priamos angesprochen, im Zusammenhang mit einem lokalhistorischen Ereignis als Dynast. Ausgehend von einer Deutung der Darstellung als erfolgreiche Verteidigung einer Stadt auf lokaler Ebene liegt es nahe, dass ein Dynast oder lokaler Herrscher sich mit Diadem präsentiert. Der Diademträger des Bankettfrieses auf I 496 wäre dann vermutlich als Grabherr oder jedenfalls als Gastgeber zu verstehen. Die Bewegung des ausgestreckten rechten Armes der Lagernden I 496, Fig. 1 und I 497, Fig. 1 (Taf. 156, 2; 157, 1) erinnert an jene des lagernden Persers an der Westwand in der Grabkammer von Karaburun, der in der Linken eine Schale hält und sich auf den Polstern aufstützt, die Rechte den Dienern entgegenstreckt, die an die Kline herantreten[120]. S. G. Miller deutet den Grabherrn, der sich in persischer Tracht mit einem Diadem und im persischen Ambiente zeigt, nicht als Perser. Sie schließt sich der These an, dass der Verstorbene ein „einheimischer Lykier mit persischen Lebensstil“ sei[121]. Dass auch Perser in Lykien gelebt haben, ist bekannt, sodass es *a priori* nicht auszuschließen ist, den Lagernden als Perser anzusehen, da dieser auch auf anderen Bildern in der Grabkammer in persischer Tracht und mit persisch gewandeter Entourage auftritt[122].

M. Tofi betont hingegen, dass das Halten eines Rhytons eine Figur hervorhebt und auch als Heros auszeichnet. Des Weiteren meint sie, das Rhyton ersetze das Diadem, und bezieht sich dabei auf R. Girshman[123]. Es spricht vielleicht nichts dagegen, den Rhytonträger I 493, Fig. 2 (Taf. 156, 1) als eine wichtige Person unter den Symposiasten zu sehen, doch scheint sie nicht ident mit dem Grabherrn zu sein, da sie weder durch die Positionierung innerhalb des fortlaufenden Bankettfrieses noch durch die Position auf der Kline in irgendeiner Weise hervorgehoben ist. Allein das Rhyton setzt ihn von

111 Vgl. allg. Dentzer 1982 mit zahlreichen Beispielen; s. ein Relieffragment aus dem Apollontempel in Delphi, das eine jugendliche Figur mit Polos (vielleicht Dionysos) und erhobenem Rhyton zeigt: Lerat 1936, 361 f. (Mitte 4. Jh. v. Chr.). Auf Votivreliefs des 4. Jhs. v. Chr. werden die Gelagerten mit Rhyton in heroischen Kontext gestellt oder als Gottheit gedeutet: Kaltsas 2002b, 229–231.

112 CVA Österreich 3, 33 Taf. 133, 3. 4 (attisch rf. Glockenrater: Wien, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung, Inv. 910; um 400–390 v. Chr.); Tuchelt 1962, 113 Taf. 26, 1.

113 z. B. Beazley 1963, 1437.14 (attisch rf. Kelchkrater des Uppsala-Malers: Athen, Nationalmuseum, Inv. 11559, N1130); 1470.165 (attisch rf. Kelchkrater der Gruppe G: Kunsthandel; 4. Jh. v. Chr.); 1469.154 (attisch rf. Glockenkrater aus Olynthos: Thessaloniki, Archäologisches Museum, Inv. 34.206; 5. Jh. v. Chr.).

114 Tuchelt 1962, 11 f. Taf. 26, 3. 4.

115 Dazu s. Borchhardt 1999, 60–70, bes. 69 f. Zum Diadem vgl. von Gall 1969/70; Wiesehöfer 2012 und die Beiträge in Lichtenberger u. a. 2012.

116 Das Prägerecht hatten in Lykien Dynasten oder Satrapen, die vom Großkönig eingesetzt wurden; s. auch Kolb – Tietz 2001, 372–376.

117 Zahle 1990, 51–56; Borchhardt 1999, 63 f.; Kolb – Tietz 2001, 379 f. sehen die Tiara auf Münzbildnissen von Dynasten vom ausgehenden 5. Jh. als Zeichen „… einer zu jenem Zeitpunkt im westlichen Lykien stärker ausgeprägten ‚Perserfreundlichkeit'“. J. Zahle hat anhand der Münzbildnisse lykischer Dynasten und persischer Satrapen die Frage der Bedeutung des Diadems, das um die Tiara gebunden ist, wieder aufgenommen und weist explizit darauf hin, dass der Großkönig in der höfischen Kunst Persiens keine weiche Tiara trägt und sieht das Diadem als „mark of distinction“ (Zahle 1982, 106). Persische Satrapen und lykische Dynasten, die dem Herrschaftsbereich von Westlykien angehören, sind auf Münzen mit Tiara und Diadem abgebildet, beispielsweise Kherẽi, Ddenewele und Krñna (Zahle 1982, Taf. 17, 13 18). Zum Diadem auf Münzbildnissen lykischer Dynasten, besonders auf Münzbildnissen des Mithrapata s. auch demnächst Müseler a. Diese Publikation befindet sich zurzeit in Druck und kann hier nicht mehr berücksichtigt werden.

118 Zahle 1990, 177 Kat. 93; nach J. Zahle handelt es sich um einen Kranz.

119 Zahle 1990, 177 f. Kat. 94–98; 179 Kat. 101. 102. S. demnächst W. Müseler, der auf einer Münze Mithrapala mit einem Diadem vorstellt

120 Miller 2010, 323–329 Abb. 4. 7 und Abb. S 329; Miller 2011, 97 f. 117–120. Der Gestus wird kontextuell interpretiert und weist nach M. Miller den Lagernden in Karaburun als Westanatolier aus, und vergleicht diese Geste mit jener von Symposiasten auf griechischen Vasen des ausgehenden 6. und frühen 5. Jh. v. Chr. (Miller 2011, 117), wohingegen M. Mellink diesen als „persisierenden“ Anatolier deutet und darin einen Aufforderungs- bzw. Befehlsgestus vermutet (Mellink 1970, 251–254; Mellink 1979, 493). Vgl. den Aufbau der Mahlszenen auf den Reliefs aus Thasos mit Pelteund korinthischem Helm (Istanbul, Archäologisches Museum, Inv. 1947; um 480–450 v. Chr.) und Kyzikos mit Rundschild und phrygischem Helm (Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, Inv. BS 239; um 350 v. Chr.): Miller 2011, 114 Abb. 18. 19.

den anderen ab[124]. S. Ebbinghaus sieht beispielsweise den einzeln Lagernden des Bankettfrieses auf dem Nereidenmonument in Xanthos als den herrschenden Dynasten, der andere „Lycian nobles“ einlädt[125]. Ihre Argumentation fußt vor allem auf den sechs weiteren Rhyta, die andere Teilnehmer halten oder die von Dienern gebracht werden. Hier ist dieses Gefäß also nicht ausschließlich der Hauptperson zuzuordnen, die zweifelsohne auch Gastgeber ist, wie das Beisein des Hundes unter der Kline lehrt. Zu einem ähnlichen Schluss bezüglich der Interpretation einer rhytontragenden Person im Kontext des Banketts auf dem Nereidenmonument als Hauptperson kommt auch J. M. Dentzer: „Mais, précisement dans la même frise, en voit aussi d'autres convives faires les mêmes gestes. L'usage du rhyton n'est donc pas resérvé à un personnage particulièrement digne.“[126]

G. Bruns-Özgan spricht sich bei dem Bankettfries des Heroons für die Darstellung eines realen Festgelages aus und erkennt ein solches auch auf dem Cellafries des Nereidenmonuments[127]. Außerdem betont sie die variantenreichen, oft mit weiblichen Figuren und Kindern bereicherten Mahlszenen auf lykischen Denkmälern, die eben keinen Charakter eines Totenmahls aufweisen. J. Borchhardt und A. Pekridou-Gorecki verweisen auch auf Herodot (Hdt. 1, 172), der Familiengelage, also explizit die Teilnahme von Frauen und Kindern, bei den Kauniern überliefert[128]. I. Benda-Weber reiht die Bankettszenen des Heroons von Trysa und des Nereidenmonuments unter die Gelage mit repräsentativem Charakter[129]. Das Abhalten von Feiern für den Verstorbenen impliziert jedenfalls nicht, dass diese Feierlichkeiten auch auf den Grabdenkmälern abgebildet waren, im Gegenteil verweisen die Bilder auf den Grabmälern auf das Leben des oder der Verstorbenen. Somit sind auch die Bankettdarstellungen und Szenen mit Klinen auf Ereignisse zu beziehen, die auf das Zusammensein im Diesseits reflektieren und somit auch die Erinnerung der Dahingeschiedenen wachhalten sollen[130].

Reliefs mit Klinen sind also zahlreich auf lykischen Grabdenkmälern zu finden und zeigen meist einen familiären, retrospektiven Kontext[131]. Für diesen rückblickenden Charakter der Darstellung sprechen vor allem die Teilnehmer an solchen „Mahlszenen“, die ja meist nicht das Mahl selbst, sondern das Zusammenkommen von Familienmitgliedern oder anderen der Familie verbundenen Personen visualisieren, denn in der Regel sind Trinkende, nicht aber Speisende dargestellt, das Speisen stand also in der Ikonographie der Mahlszenen nicht im Mittelpunkt[132]. Besonders charakteristisch dafür ist das in der Zusammenstellung der Figuren einzigartige Gelage auf dem sog. Salas-Monument in Kadyanda, das eine bewegte Familienszenerie zeigt, mit lagernden Männern, Frauen und Kindern, die inschriftlich sogar benannt sind, sowie Tanz und Musik[133].

Zeichen von Trauer in den Gesten und Gebärden der Lagernden oder in der Mimik, wie O. Benndorf in den Figuren des Gelagefrieses zu sehen vermeinte, sind nicht nachvollziehbar, denn die Gefährten auf den Klinen sind entweder im Gespräch oder in Gesten aufeinander bezogen, die zum Betrachter ausgerichteten Teilnehmer scheinen eher die Unterhaltung zu beobachten und zu genießen, als in Gedanken verloren ins Leere zu starren[134].

Die Platten mit dem Gelage befinden sich an der Süd- und Ostwand der Temenosummauerung, wo sich nachweislich auch ein Einbau mit einer Balkenkonstruktion befunden hat[135]. Wofür genau dieser Einbau gedient hat, lässt sich nicht mehr nachweisen, vermutet wurde in der Forschung bislang ein überdachter Raum für die Abhaltung von Feierlichkeiten für den Verstorbenen, als eine Form des Totenmahls, auf das die Friese reflektieren[136]. Eingebaute Klinen oder eine Sitzstufe entlang des Mauerzuges wurden nicht gefunden, auch die innere südliche Mauer gibt dazu keinerlei Hinweise, weshalb für ein Totenmahl an ein bewegliches Mobiliar, etwa an Bänke und Tische aus Holz, zu denken wäre[137].

121 Miller 2010, 328.

122 Miller 2011, 119: "The Karaburun dynast's social standing, as commander of troops who battled Greeks, to judge from the north wall, surely put him to some degree in company with the Persian dominant ethno-class of Anatolia.". Vickers 1990.

123 Tofi 2006, 835 mit Anm. 40. 42 verweist auf eine Stelle bei Athen. deipn. 11, 497e.

124 s. dazu unten Kap. VII.1.2.

125 Ebbinghaus 2000, 106 mit Abb. 1–4.

126 Dentzer 1982, 549 Anm. 231.

127 Bruns-Özgan 1987, 251–254. Vgl. auch die Zusammenstellung bei Zahle 1979, 272–277; ebenso Jacobs 1987, 55–57; Murray 1990b.

128 Borchhardt – Neumann 1968, 211; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 47–71. 309 f. Zu Kontakten der Lykier zu Persern und Griechen vgl. Childs 1981, 55–80.

129 Benda-Weber 2005, 107 f.

130 Landskron 2012, 179–197.

131 Vgl. Bruns-Özgan 1987, 236–254; s. auch Tofi 2006, 829–846; Landskron 2012, 179–197. Differenziert zu betrachten sind die griechischen Grabreliefs mit heroisierenden Ikonographien: Stamatopoulou 2010, 11–13.

132 Zur ergänzenden Darstellung von Speisen etc. in Malerei kann aufgrund der meist starken Oberflächenverwitterung der Kalksteinreliefs keine Aussage gemacht werden. An manchen Reliefs ist nicht einmal der Zusammenhang mit Trinken gezeigt. Dazu s. auch Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 48.

133 Borchhardt – Neumann 1968, 209–212; Zahle 1979, 274 f. 322 Kat. 2; Bruns-Özgan 1987, 74–76; 252. 277 Kat. S 7.

134 Vgl. schon kritisch Dentzer 1982, 410.

135 Benndorf – Niemann 1889, 43–46. 175. O. Benndorf verweist auf eine Inschrift aus Myra, die besagt, dass bestimmte Personen die Pflege und den Dienst in einem Heroon versehen sollten unter der Bedingung der Nutznießung der dafür vorgesehenen Gebäude im Temenos. Eichler 1950, 38. 72; Oberleitner 1994, 19; Marksteiner 2002, 175 f.

136 So z. B. Oberleitner 1994, 54.

137 Benndorf – Niemann 1889, 39–46; Marksteiner 2002, 182–186.

Welchen Zweck der Einbau auch verfolgt haben mag, Feierlichkeiten zu Ehren des Verstorbenen sind nicht ungewöhnlich, diese müssen jedoch nichts mit den Darstellungen auf den Frieswänden zu tun haben. Die Deutung des Banketts hat dann auch einen völlig anderen Zusammenhang, der auf das Leben des Verstorbenen anspielt, ein bestimmtes Fest zeigt oder nur allgemein auf ein Gastmahl verweist, das der Verstorbene vielleicht öfter veranstaltet und ausgerichtet hat. Jedenfalls vermittelt der Fries die Bedeutung des gesellschaftlichen Zusammenkommens im Leben des Verstorbenen und der Hinterbliebenen. Zieht man die zahlreichen anderen Darstellungen auf Grabdenkmälern in Lykien heran, so erweist sich das Gelage oder das Mahl als beliebtes Thema und signalisiert wiederum den Stellenwert innerhalb einer Familie oder der lykischen Gesellschaft[138]. Zusätzlich sind die familiären Gelageszenen auf Denkmälern Ausdruck ihrer lykischen Identität[139].

Generell erlauben die ausgewählten Darstellungen auf einzelnen Grabdenkmälern einen allgemeinen Rückschluss auf die Tätigkeit des Verstorbenen im Diesseits: War er ein tapferer Kämpfer, so wird er auf die Arete anspielen und an die Erfolge oder seinen Einsatz im Kampf erinnern wollen, war er vielleicht Geschäftsmann oder Herrscher, so hat er ebenso das Gelage als repräsentativ für sich erachtet, und ein kühner Jäger wird die Jagd als bevorzugtes Thema ausgewählt haben. Diese Reflexionen könnten aber schnell ins Spekulative driften, da die Inschriften auf Gräbern in vielen Fällen kaum Rückschlüsse auf den Inhalt der Darstellungen oder den bzw. die Verstorbenen zulassen[140].

Die Untersuchungen verdeutlichen ein wohl überlegtes und sicherlich nach den Vorstellungen des Auftraggebers konzipiertes Bildprogramm, das für die Ausschmückung der Temenoswände ausgewählt wurde. Zu offensichtlich sind die Parallelisierungen der Themen außen und innen und auch nur an den Innenwänden. Ziel war offenbar, dem Verstorbenen mit dem Bildschmuck ein Ambiente des eigenen Lebens und der mythischen Welt zu schaffen, in der er sich wiederfinden konnte, und seine Taten zu Lebzeiten denen der Heroen und Ahnherren gegenüberzustellen. Die identitätsstiftende Wirkung des Bildschmucks manifestiert sich in der Parallelisierung der Themen aus der Mythologie und aus der Lebenswelt des lykischen Grabinhabers, der seine lykische Identität ebenso betont wie die Affinität zu Griechenland und der Mythenwelt der Griechen sowie die Verbundenheit mit der orientalisch-persischen Kultur.

V.1.1. AUSWAHL, POSITIONIERUNG UND VERBINDUNG DER BILDTHEMEN, MOTIVVERDOPPELUNG

In der Forschung wurde immer wieder über die Auswahl der Bildthemen und über deren Positionierung an den Temenoswänden gerätselt und diskutiert[141]. Viele sahen allein an den Wänden der äußeren Südseite einen einheitlichen Entwurf und vermuteten, dass die bildliche Ausstattung der Innenwände ursprünglich gar nicht geplant war, sondern erst zu einem späteren Zeitpunkt konzipiert wurde, wodurch sie die „zusammengewürfelten“ Themen und die qualitativen Unterschiede der bildhauerischen Arbeiten erklärt sahen[142]. Es gibt allerdings keine konkreten Hinweise, die so eine Annahme stützen. Der einheitliche Entwurf des Friesschmucks an den Außenwänden, der sich auch in sehr ähnlichen stilistischen Merkmalen zeigt, spricht vielmehr in erster Linie für eine homogene Bildhauergruppe, die für die Ausarbeitung der Figurenfriese zuständig war.

Die Frage nach einem gleichzeitigen Entwurf der Ausschmückung der Innenwände ist im Grunde nicht so bedeutsam, da – wie die stilistischen Untersuchungen (vgl. Kap. IV.4.) gezeigt haben – erwartungsgemäß mehrere unterschiedliche Bildhauer oder Arbeitsgruppen an den Friesen tätig waren[143]. Die ausführenden Künstler fanden an den Blöcken der Außenwände ideale Bedingungen vor, da die Maße der zu bearbeitenden

138 Vgl. dazu die Untersuchungen bei Jacobs 1987, 56 f., der mit Hinweis auf Hdt. 1, 126 und Xen. Kyr. 2, 2–2, 3 den repräsentativen und politischen Charakter des Gelages, vor allem auf dem Nereidenmonument und dem Heroon von Trysa, hervorhebt. s. auch die Zusammenstellung der Themen auf lykischen Grabreliefs bei Benda-Weber 2005, 99–164, wobei die Mahlszenen mit Abstand den zahlenmäßig größten Teil stellten. Zur Tradition von Bankett in den Epen Homers s. Rathje 1990.

139 Vgl. besonders die Reliefs des Salas-Monuments in Kadyanda und des Grabes in Köybaşı sowie des Dereimis- und Aischylos-Sarkophags von Trysa, bei denen Familienmitglieder und mehrere Kinder anwesend sind. s. auch Vickers 1990.

140 Vgl. beispielsweise die Grabinschriften von Limyra: Neumann 2012, 389–410; Wörrle 1991; Wörrle 1993; Wörrle 1995; Wörrle 2001/2002; Wörrle 2012, 411–457 und zu lykischen Grabinschriften demnächst Seyer (in Vorbereitung).

141 Zusammenfassend: Marksteiner 2002, 186 f.; Barringer 2008, 171–193.

142 Praschniker 1933a, 35.

143 Eine Zusammenstellung bei Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 209–218, bes. 214.

Flächen in der Höhe mehr oder weniger gleich waren. Die Länge der Blöcke variierte hingegen, was aber die Ausarbeitung der Figuren nicht beeinträchtigte. Die Bildhauer der Innenwände waren vor allem an der Nord- und Ostseite mit dem Problem der differierenden Höhe der Blöcke konfrontiert. Geht man davon aus, dass der Entwurf davor angefertigt wurde, dann mussten die Darstellungen vor allem in der Höhe an die vorgegebene Fläche angepasst werden, wodurch eben ein oft heterogenes Bild entstand und die Figuren nicht einheitlich ausgearbeitet werden konnten. Es lässt sich nicht mehr feststellen, ob der Entwurf für den Bildschmuck erst nach der Errichtung der Temenosmauern erstellt und in Auftrag gegeben wurde oder ob dieser Prozess parallel verlief und nur die Länge der zu bearbeitenden Friese bekannt war, was angesichts der oft nicht gelungenen Kompositionen und Verteilungen der Figuren auf den Platten vermutet werden darf[144]. Außerdem ist nicht geklärt, wie viele Künstler an der Konzeption beteiligt waren, ob jeweils die ausführende Bildhauerwerkstatt den Entwurf für einen oder mehrere Friese erstellt hat oder ob ein einziger Künstler dafür verantwortlich war und dann erst die Ausarbeitung und Umsetzung auf verschiedene Bildhauer aufgeteilt wurde. Generell wird man bei so reichhaltig geschmückten Denkmälern von der Beteiligung mehrerer Bildhauer bzw. Bildhauergruppen oder sogar Werkstätten auszugehen haben[145]. Die Friese zeigen dies deutlich (vgl. Kap. IV.4. *Formanalyse und Stil*, Tabelle 3a. b), ebenso wie weitgehend einheitliche stilistische Merkmale, die auf nahezu allen Friesen zu beobachten sind, auf einen Gesamtentwurf schließen lassen.

Angesichts der Verteilung der Friese auf den Wänden der Umfassungsmauer der Grabanlage erhebt sich die Frage, in welchen Kontext die Positionierung der Bildthemen zu stellen ist. Für die Friese mit dem Bankett lässt sich die Anordnung in der Südostecke mit dem Einbau gut nachvollziehen (Taf. 5, 1; 8, 2; 204, 2–206, 2). Die Verschiebung dieser Friesreihe um eine Steinlage nach unten war durch den Einbau bedingt, der ja zweifelsohne von Anfang an geplant war. Die Verrückung fiel hier am wenigstens auf, da ja die Einzelplatten links vom Tor die Symmetrie der Seite insofern bewahrten, als die beiden unteren Platten (I 505 und I 506), die an die obere Reihe des Banketts anschlossen, und die darüber gelegene Platte mit dem Viergespann (I 507) der Anordnung der Friese rechts vom Tor entsprachen. Die Teilnehmer an kultischen Feiern oder an Festen zu Ehren des Verstorbenen fanden in unmittelbarer Nähe dieser Friese einen angemessenen Bezug zu den Gelage-Bildern, die auf das Leben anspielen und den Hinterbliebenen somit auch die Berechtigung oder sogar eine Aufforderung zum Feiern geben. Von diesem Platz aus hatte der Besucher nicht nur das Grab des Bestatteten im Blickfeld, sondern konnte sich auch an allen anderen Darstellungen erfreuen. Die Positionierung der Platten mit der Bankett-Szene an der Süd- und Ostwand findet so eine plausible Erklärung. Warum man die drei einzelnen Platten links neben dem Tor genau an dieser Stelle angebracht hat, lässt sich vielleicht damit erklären, dass der Gelagefries nicht bis zum Tor geführt werden konnte, wenn der Einbau – wie die Anbringung der Dübellöcher vermuten lässt – von Anfang an geplant war und der Schmuck der Wände in diesem Bereich auch einen thematischen Bezug haben sollte. Außerdem sind diese drei Einzelplatten genau an dieser Position hervorgehoben und werden zu Recht mit dem Grabinhaber oder Erbauer in Verbindung gebracht[146]. Die Darstellungen sind wie eine Inschrift zu lesen bzw. zu verstehen, denn sie nehmen direkt auf den Grabherrn Bezug. Bellerophon spielt für die dynastischen Familien in Lykien eine ebenso große Rolle wie die Szene mit dem Frauenraub, die möglicherweise auf ein Ereignis im Leben des Verstorbenen oder der Familie anspielt. Die Platte mit der Quadriga stellt den jugendlichen Nachfolger als tüchtigen Krieger vor.

Der Bildschmuck der Ostwand setzte sich, um wiederum die Fortsetzung des Einbaus zu ermöglichen, in der Höhe der Bankettfrieses fort, war also auch um eine Steinschicht tiefer angebracht als die Friese an den anderen Wänden. Ob es nach den Platten

144 Vgl. dazu Praschniker 1933a, 34 f., der davon ausgeht, dass zumindest an der äußeren Südseite der Bildschmuck eingeplant war, da die Blöcke in ihrer Größe und einheitlichen Höhe auch dafür vorbereitet waren.

145 Praschniker 1933a, 1–3. Zum Entwurf ebenda, 33–40; s. o. Kap. IV.4.6. und IV.4.8.

146 Benndorf – Niemann 1889, 59; Thiersch 1907, 239; Eichler 1950, 11–14; Oberleitner 1994, 28 f. 55; Yılmaz 1994, 42–51; Marksteiner 2002, 175 f.; Barringer 2008, 176–178. 181. 193. Zum Grabhaus innerhalb des Temenos vgl. auch Mühlbauer 2007, 61, die die Mischung lykischer und griechischer Baudetails betont. Auf Ähnlichkeiten in der Bauform der (besonders doppelgeschoßigen) Gräber in Trysa und Limyra verweist Marksteiner 2002, 158 mit Anm. 539; 203; hier auch Angabe von Literatur zur typologischen Einordnung lykischer Grabbauten. Diese sind in der Publikation von Mühlbauer 2007, 39–203 systematisch untersucht worden.

mit dem Gelage eine Verschiebung nach oben gab, um den Übergang zur Nordseite einheitlich und ohne „Knick“ zu gewährleisten, lässt sich nur vermuten. Jedenfalls war die Verrückung an einer Wand offensichtlich, nämlich an der Nord-West-Ecke, in der die hohen Platten der Westseite mit den schmalen der Nordseite zusammentrafen (Taf. 7, 1. 2; 200, 2; 203, 6), wodurch sich eine Unterbrechung der einheitlichen Reliefhöhe ergab. Dies war wiederum durch die unterschiedlich hohe Steinschar der Nordwand bedingt, die auf das Gelände Rücksicht nehmen musste. Die Friese der Nordwand wurden in einer Höhe ausgeführt. In der Rekonstruktion von O. Benndorf wurde auf der Ostseite der Übergang von dem tiefer angesetzten Bankettfries nach dem Einbau vollzogen, nämlich mit dem Themenwechsel zu den Heroentaten.

Die Ostwand (Taf. 200, 1–203, 1) zeigt eine heterogene Thematik: die Kentauromachie, die von der Nordwand auf der unteren Steinschar weitergeführt wurde, und die Heldentaten des Perseus und Theseus, die in der Höhe der Jagdfrieses anschlossen und zur Südwand wiederum unmittelbar an die Bankettszenen angrenzten. Vielleicht waren sie nur zufällig an dieser Seite angebracht, weil die anderen Seiten nicht ausreichend Platz boten (z. B. Südwand, innen, westlich des Tores) oder aber, und das scheint naheliegender, die Nähe zu den Szenen aus dem Leben des Verstorbenen, nämlich zum Bankett, stellen eine Verbindung zu den Heroen dar, die offensichtlich einen hohen Stellenwert für den Grabinhaber hatten. Die Taten des Heros waren zumindest in einigen Fällen (Skiron-Abenteuer: I 512, I 514, I 515) über zwei Steinschichten gearbeitet. Da viele Friesplatten der Ostseite nicht erhalten sind, lässt sich eine durchgehend zwei-schichtige Komposition für den Theseuszyklus nicht mehr nachweisen. Es liegt aber nahe, die Szenen der Theseis, die über zwei Steinscharen gearbeitet sind, im Anschluss an die Kentaurenplatten zu vermuten. Somit wären links die Taten des Perseus über eine Steinlage zu rekonstruieren, im Anschluss die Szenen der Theseustaten, die ebenfalls über eine Steinlage ausgeführt werden konnten, und weiterführend die Szenen, die über zwei Steinlagen konzipiert wurden. Diese reichten dann wahrscheinlich bis zu den Platten des Banketts, die sich mit ziemlicher Sicherheit schon wegen der Thematik innerhalb bzw. unterhalb der Überdachung des Einbaus an der Süd-Ostwand befanden.

Für den Bildschmuck an der inneren Südwand, westlich des Tores, standen nur wenige Laufmeter zur Verfügung (Taf. 204, 1–206, 1). Man hat sich entschlossen, zwei unterschiedliche Mythen darzustellen, die auch auf relativ geringem Raum Platz gefunden haben. Mit dem Freiermord und der Kalydonischen Eberjagd (Taf. 5, 1. 2; 10, 2; 11, 1) hatte der entwerfende Künstler ausreichend Platz, die Figuren unterzubringen und weitere hinzuzufügen. Die Anzahl der Dienerschaft, die um Penelope positioniert ist, war variabel, ebenso jene der Klinen mit den Freiern. Dieses Thema und die darunter angebrachte Jagd ließ sich ikonographisch beliebig erweitern oder reduzieren, war aber generell auf nicht allzu viel Länge angewiesen.

Die Auswahl des Themas Freiermord, das in der Relation zu anderen Themen aus der Odyssee in der Klassik relativ selten dargestellt wurde (vgl. Kap. IV.2.5.), setzt ebenso eine gewisse Verbindung zum Grabherrn oder Auftraggeber voraus. Die Szene könnte mahnend aufzufassen sein, den Oikos nicht zu „bedrohen“, oder sie spielt auf ein konkretes Ereignis im Leben der dynastischen Familie an, die vielleicht während der Abwesenheit des Hausherrn einem vergleichbaren „Angriff“ ausgesetzt war. Der Grabherr und sein Sohn könnten sich in den Rächern Odysseus und Telemachos wiederfinden. Penelope wäre dann als Hausherrin zu verstehen, die sich tapfer gegen jeden Eindringling wehrt und ihre Rolle als treue und beständige Ehefrau wahrnimmt, wie das A. Poggio interpretiert[147]. Es wäre auch möglich, dass der Grabherr mit der Szenenwahl seine Affinität zu diesem Thema demonstriert und sich in einer ähnlichen Rolle vorzustellen versucht bzw. ähnliche Verhaltensmuster in diesem Mythos wiederfindet. Auffallend ist jedenfalls die Konzentration des Themas auf Denkmälern des 5. Jhs.[148].

147 Vgl. Schefold – Jung 1989, 319–329, zur Vorbildwirkung aus der Malerei ebenda, 324; Poggio 2007, 7–76.
148 Touchefeu-Meynier 1992b, 631–634.

Die Platten mit der Kalydonischen Eberjagd vereinen wiederum gleich mehrere Themen: generell die Jagd, die ein wichtiger Bestandteil der dynastischen Lebenswelt war, und die Heroen, die daran beteiligt sind: Meleager, Theseus, Perithoos, Kastor, Pollux, um nur einige zu nennen. Handeln im Kollektiv, Demonstration von Areté verbinden sich mit der Tätigkeit des Jagens. Dies demonstriert auch der Jagdfries an der Nordseite, auf dem die Jäger sich gefährlichen Tieren wie dem Bären, Panther, Löwen und Eber stellen. Die Bedeutung der Jagd im Mythos und im Leben wird hier gleichsam gegenübergestellt.

Die gesamte Westseite (Taf. 200, 1–203, 1), die quasi an der befestigten Stadtseite lag, hätte mit einer Stadtbelagerung gefüllt werden können, wie beispielsweise auf dem Kleinen Sockelfries des Nereidenmonuments[149]. Dort ist die Darstellung allerdings etwas in die Länge gezogen und bietet wenig Abwechslung. Der entwerfende Künstler in Trysa hat sich im Falle der Westwand für eine Dreiteilung des Themas entschieden und dieses über zwei Friesreihen verteilt, vielleicht auch, um eine Gliederung und eine Übersichtlichkeit der Darstellungen zu gewährleisten. Mit der Landungsschlacht an der südlichen Wand der Außenseite ist der Bezug zum Meer gegeben, denn die Schiffe legen gleichsam und offenbar an der Südküste Lykiens an, vorausgesetzt ein lokalhistorisches Ereignis ist hier zur Darstellung gekommen (s. o.). Die Stadtbelagerung spielt sich unmittelbar an den Stadtmauern ab, die Amazonenkämpfe sind in diesem Kontext im nördlichen Abschnitt der Westwand positioniert, da die Kriegerinnen auch im Norden bzw. Nordosten des Landes angesiedelt waren. Von diesem Standpunkt aus betrachtet, erhält die Positionierung der Friesthemen an der Westwand, jener der befestigten Siedlung zugewandten Seite, durchaus auch einen gewollten, nachvollziehbaren Charakter. Der Bildschmuck der Westwand steht im Zeichen der militärischen Aktionen und der Verteidigung, nämlich der in einer offenen Schlacht angreifenden Parteien, der Abwehr des Angriffs auf die zivile Bevölkerung, die innerhalb der schützenden Stadtmauern lebt, und der Abwehr einfallender barbarischer Völker, die hier als Amazonen auftreten. Diese Darstellungen verdeutlichen gleichermaßen die Pflichten, denen ein Dynast nachzukommen hat. Die Hauptperson, die gleichzeitig der Verantwortungsträger ist, nämlich der Dynast selbst, ist im Mittelpunkt der gesamten Westseite, das Geschehen überblickend, positioniert. Insofern tritt die Diskussion um die Deutung der Darstellungen als Kampf vor und um Troja in den Hintergrund[150]. In welches Gewand die Thematik auch eingebettet sein mag, in ein mythisches oder ein historisch-lokales, die Bilder verstehen sich als Spiegelbild der Herausforderungen in der Lebenswelt eines Dynasten.

Der Leukippidenraub der Nordseite nimmt genau die Thematik der Stadtbelagerung und auch des Freiermordes wieder auf: die Verteidigung des Oikos im engeren und weiteren Sinn und die allgegenwärtige Bedrohung von außen. Nicht einmal die Hochzeitsfeierlichkeiten bleiben von einem Überfall verschont und die Einzelplatte mit dem Frauenraub liegt vermutlich nicht zufällig auf der gegenüberliegenden Wand. Die Positionierung dieses Themas über zwei Friesreihen unterstützte den Betrachter in der Konzentration auf das Dargestellte, da die Anordnung die Szenen viel kompakter präsentiert werden konnte und eine räumliche Unterteilung in „innen“ und „außen“ möglich war. Eine zu weite Dehnung des Themas über die gesamte Nordseite hätte eine Erweiterung der Platten und der Figuren zur Folge gehabt, denn in der jetzigen Ausdehnung wären ein paar Laufmeter der Nordwand im östlichen Teil noch frei geblieben. Außerdem wären die Figuren bei dem eklatanten Höhenunterschied der Platten, die sich Richtung Osten stark verschmälern, völlig ins Bedeutungslose abgerutscht. Die Jagdszenen hingegen waren problemlos auch auf schmalen Platten unterzubringen und können ebenso in Verbindung zur Kalydonischen Eberjagd und zur Jagd auf die Chimaira an der Südwand gestellt werden.

149 Childs 1978, 22–31; Childs – Demargne 1989, 263–270; Nieswandt 2011, 63–112, bes. 111 f.

150 Vgl. die Deutung bei Borchhardt 1994, 15–41; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 218.

Nicht eindeutig nachvollziehbar ist die Ausweitung der Kentauromachie von der Nordseite auf die Ostwand. Das Thema konnte beliebig mit Figuren erweitert werden, indem man noch ein paar Kämpferpaare hinzufügte. Dem entwerfenden Bildhauer bot sich bei solchen Themen viel Gestaltungspielraum. Es wäre durchaus vorstellbar, dass, im Anschluss an die Bankettszenen, die verbleibende Länge der zwei Friesreihen der Ostwand nicht mit den Taten des Perseus und Theseus gefüllt werden konnte und sich eine Erweiterung der Kentauromachie anbot, da auf den noch verbleibenden Platten die Ausarbeitung eines anderen, „neuen" Themas nicht intendiert und auch nicht mehr möglich war.

An den Außenwänden (Taf. 197–199) lässt sich die Vielfalt der Gestaltungsmöglichkeiten sehr deutlich ablesen: Die Amazonomachie (16 bzw. 17 Figuren und drei Pferde) wurde im Vergleich mit der doppelreihig angeordneten Szene ähnlichen Inhalts auf der Westwand (38 bzw. 39 Figuren und 13 Pferde) auf eine knappe Darstellung reduziert, ebenso die Kentauromachie (20 Figuren, davon acht Kentauren), die jedoch durch die Kaineus-Gruppe und die Entführungsszene mehr Gewicht bekommt als die weitläufig angeordneten Figurengruppen auf der Nord/Ostwand (25 Figuren, davon neun Kentauren/21 Figuren, davon sieben Kentauren). Die Positionierung dieser beiden Themen an der südlichen Außenwand liegt also zum einen in der Thematik selbst begründet, die vermutlich auch eine warnende Wirkung auf den sich dem Grabbezirk Nähernden haben sollte, zum anderen in der Flexibilität der Figurenkomposition dieser mythischen Kämpfe.

Ähnliches gilt für die beiden Friesreihen rechts vom Tor. Das Thema der Sieben gegen Theben hätte durchaus auch auf einem längeren wie auf einem kürzeren Fries Platz gefunden, je nachdem wie zahlreich man die Figuren der Kämpfenden komponieren wollte. Die drei Platten (I 520, I 523, I 524, Taf. 39, 1; 43, 3; 44, 3), an denen der Mythos erkennbar ist, sind an den Anfang und an das Ende gesetzt, die beiden Platten dazwischen mit den Kampfszenen (I 521 und I 522, Taf. 43, 1. 2; 44, 1. 2) sind für das Auge des Betrachters nicht spezifisch und charakteristisch genug, um Szenen aus dem Kampf der Sieben zu erkennen (in dem Kämpferpaar I 522, Fig. 2 und 3, Taf. 44, 1, wurden Eteokles und Polyneikes vermutet). Offenbar war eine weitere Ausdehnung der Figuren bis zur rechten Ecke der Wand nicht mehr intendiert und auch nicht durch Malerei ergänzt (Farbspuren haben sich keine erhalten), sodass die Frage nach dem Grund der freien Fläche unbeantwortet bleiben muss. Die Komposition dieses Frieses war mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit auf die dafür vorgesehenen Blöcke konzentriert und die Schmalseite des Steins der Ostwand wurde dabei nicht mehr miteinbezogen. Die Länge des reliefverzierten Frieses der darunterliegenden Steinschicht entsprach nahezu jener der oberen, allerdings hat der linke Friesblock eine glatt belassene Fläche. Dadurch ist zwar hinsichtlich der Länge ein Ausgleich geschaffen, nicht aber hinsichtlich der Gesamtkomposition dieser Wand, denn diesmal ist es nicht der bindende Stein, der unverziert geblieben ist. Somit rückt die in der Forschung meist als einzig einheitlich postulierte äußere Wand mit einem von Anfang an konzipierten Entwurf in ein völlig anderes Licht[151]. Denn die weitaus gleiche Höhe der Steinscharen, die Abschlussplatten mit dem ionischen Kyma und die sehr ähnlichen, wenn nicht gleichen stilistischen Merkmale der Figuren legen zwar einen gesamten, d. h. einheitlichen Entwurf nahe – ebenso wie einen vergleichbaren bildhauerischen Stil, der Rückschlüsse auf die ausführenden Bildhauer zulässt –, diese Unausgewogenheit auf der rechten Wand könnte aber auf eine Veränderung der Steinschichtung hinweisen, die erst nach dem Entwurf entstanden ist, der nur die vorgegebene zu verzierende Länge der Wand berücksichtigt hat. Der wahre Grund für diese Unstimmigkeiten bleibt im Dunkeln[152]. Sicher ist in jedem Fall, dass die Ausschmückung des Tores vorgesehen war, da die Tiefe der Steinplatten auch die Höhe des Reliefs, also der Stierprotome, aufnehmen musste.

151 Benndorf – Niemann 1889, 183; Praschniker 1933a, 22–25. 32–40; Eichler, 1950, 15–17; Oberleitner 1994, 56–61.

152 Vgl. die Vermutung von Marksteiner 2002, 187 f.

Die Komposition des Torschmucks an der Außenseite ist schlicht. Sie warnt einerseits mit den Stierprotomen den Besucher vor der Verletzung der Totenruhe und präsentiert andererseits den Grabherrn und vielleicht auch den Stifter bzw. den Nachfolger. Dass die Leibungssteine unverziert geblieben sind, liegt vielleicht in der stärkeren Wirkung des Reliefschmucks auf dem Türsturz begründet, der auf das, was sich hinter den Mauern verbirgt, vorbereiten soll.

Ein harmonisches Ganzes bietet der Bildschmuck des inneren Tores, der auf Tanz und Musik fokussiert ist. Die Bes-Figuren, deren Wirkungsbereich mannigfaltig ist, ergänzen die Kalathiskostänzer und vermitteln den Eindruck, sie spielten für die Tanzenden auf. Die beiden stehenden am linken Rand könnten ebenfalls Tanzbewegungen vollführen. Der Torschmuck vermittelt den Bezug zum Verstorbenen und zu den Feiern, die zu dessen Ehren stattfanden und wiederum auf die Festmähler zu Lebzeiten anspielen.

Die für die Forschung wohl interessanteste Frage bezieht sich auf die Auswahl der Bildthemen und die Motivverdoppelung bei der Kentauromachie und der Amazonomachie. War diese intendiert oder hat man, wie C. Praschniker meint[153], aus Mangel an alternativen Vorschlägen die Themen nochmals aufgenommen?

Die Amazonomachie und Kentauromachie gehören zum festen Bestandteil des Bildschmucks griechischer Bauwerke – wie etwa beim Athenatempel von Assos, dem Parthenon, dem Hephaisteion, dem Apollontempel von Bassai, dem Poseidontempel von Sounion, um nur einige bedeutende Denkmäler zu nennen – und kommen auch in der Vasenmalerei häufig vor[154]. In Lykien begegnet die thessalische Kentauromachie nicht nur auf dem Heroon von Trysa, wo sie zweimal vorkommt, sondern auch auf dem Firstbalkenrelief des sog. Kaineus-Grabes P III/6 in Limyra, das allerdings später zu datieren ist (Taf. 169, 1–3)[155]. Die Forschung sieht in den Amazonenkämpfen den Ausdruck eines gleichwertigen Kampfes im Sinne von ernst zu nehmenden Gegnerinnen der Griechen, die oftmals, wie S. Muth herausgearbeitet hat, den griechischen Hopliten überlegen auftreten[156] – ein Bild, das dem Betrachter offenbar ganz gezielt und bewusst vermittelt wurde und das generell die Bedrohlichkeit der Amazonen hervorhebt, die im übertragenen Sinn für die Bedrohung der griechischen Polis von „außen" stehen mag[157]. Für die Bewohner Lykiens hat gerade die Abwehr der Amazonen besondere Bedeutung, war deren Bedrohung für das Land offenbar so stark, dass nur ein Heros göttlicher Abstammung einen erfolgreichen Kampf gegen die angreifenden weiblichen Krieger führen konnte. Generell sind im Mythos außer Bellerophon auch andere griechische Heroen im Kampf gegen die Amazonen erfolgreich, beispielsweise Theseus, Herakles und Achill.

Der Kampf gegen die Kentauren steht auf der Ebene der Bedrohung durch die nicht-zivilisierte antike Welt, aber auch durch wilde Tiere – also ein Kampf gegen alles, was die gesellschaftliche Ordnung störte und durcheinanderbrachte[158]. Dies zeigt sich nicht nur im Mythos um den Auslöser der Kampfhandlungen zwischen Lapithen und Kentauren, dem barbarischen Akt des Frauenraubes, sondern ebenso in der Art des Kampfes und in der „Bewaffnung" der Ungeheuer[159]. Doch selbst bei diesen Kämpfen sind die Sieger nicht immer überlegen gezeigt: Kaineus ist den Angreifern gegenüber chancenlos, er wird von den wilden Kentauren in den Boden gerammt. Das Kaineus-Motiv tritt in der schwarzfigurigen Vasenmalerei des frühen 6. Jhs. auf und lässt sich bis in die 2. Hälfte des 5. Jhs. auch auf rotfigurigen Vasenbildern verfolgen. Danach verschwindet es weitgehend aus der Vasenmalerei[160]. In der Bauplastik bleibt es nach den Metopenbildern des Parthenon beispielsweise auf dem Fries des Hephaisteions, des Apollontempels in Bassai und des Poseidontempels in Sounion präsent. Sieht man in der Forschung die Bilder der thessalischen Kentauromachie als Gegenentwürfe zu den Bildern der Sieghaftigkeit der Griechen[161], so stehen die beiden Heroonfriese mit Kentauromachie eher im Zeichen der Bedrohung einer friedlichen Festgemeinschaft durch wilde und barbari-

153 Praschniker 1933a, 25–28; so auch Boardman 1998b, 242 und ebenso Hülden 2001, 101; vgl. Childs 1976, 301 Anm. 4.

154 Vgl. Muth 2008, 329–412. 413–518; Bothmer 1957; s. auch Hölscher 2000b.

155 Bruns-Özgan 1987, 182–187. 279 f. Kat. S 12, Taf. 35, 2; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 144. 316 f. betonen die Verwundbarkeit des Unverwundbaren. Zur Datierung s. jüngst Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 239–241 (360–350 v. Chr.).

156 Muth 2008, bes. 332–335.

157 Zum Bezug zu den Perserkämpfen vgl. Muth 2008, 329–335.

158 Hölscher 2000b, 291–295 verweist auf die „Mächte der Unkultur", die die griechische Polis bedrohten; Muth 2008, 413 sieht die Kentauren als „Sinnbilder der Kräfte der wilden und unheimlichen Natur".

159 Hölscher 2000b, 292: Das barbarische Verhalten der Kentauren zerstörte „die zentralen Normen der menschlichen Gemeinschaft". Vgl. auch Muth 2008, 415 f., die bei der Darstellung der thessalischen Kentauromachie die Visualisierung des Eindringens von Gewalt in einen sonst gewaltfreien Raum hervorhebt. s. auch Osborne 1994.

160 s. dazu Muth 2008, 453–457.

161 Muth 2008, 518.

sche Eindringlinge. Das gewaltsame und bedrohliche Eindringen in eine Gemeinschaft und der Frauenraub stehen hier ebenso im Vordergrund wie die Reaktion der Bedrohten und die Gegenwehr durch Kampfhandlungen.
Für den Bildschmuck des Heroons bedeuten die mythischen Kämpfe die Visualisierung der Abwehr von Angriffen auf die Gesellschaft und die Bewohner, sei es durch einfallende Feinde, die territoriale Absichten haben, oder durch Plünderer und Wilde. Die Darstellung an der Außenwand soll apotropäische Wirkung haben und im übertragenen Sinn auch potentielle Eindringlinge in den Grabbezirk von ihrem Vorhaben abschrecken. Die bedrohlich angebrachten Stierprotome auf dem äußeren Türsturz vermitteln eine ähnliche Botschaft.
Welche Bedeutung haben nun diese mythischen Kämpfe im Inneren der Grabanlage? War die Auswahl dieser Themen nur eine Notlösung, da andere Bildthemen nicht mehr gefunden werden konnten, was wohl unwahrscheinlich ist, oder liegen diesen Themen an den Friesen der West- und Nord/Ostwand andere Intentionen zu Grunde? Die Absicht des Grabinhabers oder Auftraggebers bleibt uns freilich verschlossen, allerdings könnte man ähnliche Beweggründe wie die oben angeführten geltend machen, wobei man ganz allgemein für die Amazonen einen besonderen Bezug zu Lykien anführen kann, wenn auch dieser Kampf ikonographisch nicht erkennbar ist, im Gegenteil[162].
Diese Kampfbilder im Sinne des Verständnisses und aus Sicht der griechischen Polis-Gemeinschaft zu deuten, bleibt selbstverständlich hypothetisch, da sich uns mögliche andere Intentionen, eben die des Grabherrn, nicht eröffnen. So wird man sich mit dem geläufigen Bild der allgegenwärtigen Gefahr durch den unbekannten Feind und der Bedrohung durch barbarische Welten begnügen müssen, die vielleicht die Visualisierung solcher Kämpfe ausgelöst haben. Die Motivverdoppelung, die sich an den Innenwänden sogar über zwei Seiten erstreckt, zeigt dann vermutlich auch die Bedeutung dieser Thematik für den Auftraggeber. Vielleicht spielte bei der Auswahl auch das Interesse der griechischen Welt an diesen Themen und deren Darstellung auf bedeutenden Bauwerken in Griechenland eine Rolle, die dem Grabherrn vermutlich bekannt war und die er nicht nur dem Betrachter von außen, sondern auch der Gemeinschaft, die Zutritt in das Innere der Grabanlage hatte, vor Augen führen wollte.
Den mythischen Kämpfen gegen das Barbarische und Wilde sind auf der südlichen Außenwand zwei Kämpfe innerhalb der griechischen Welt gegenübergestellt: Die Kampfhandlungen und der Mythos der Sieben gegen Theben und eine weitere Schlacht, deren mythischer Bezug nicht klar und eindeutig benannt werden kann, der aber in der Forschung vermutet wird, da es sich um eine Landungsschlacht handelt und eine Verbindung zu Troja hergestellt wird. Es wäre aber auch möglich, dass so eine Landungsschlacht auf die Strafexpedition des Melesandros 430/429 v. Chr. anspielt, der mit den Schiffen in einem der Häfen an der lykischen Küste, vielleicht in Phaselis oder Phoinike, landete und – wie Thukydides (2, 69) berichtet – mit seinem Heer ins Landesinnere zog, wo er in einer Schlacht den Tod fand[163]. Sollte hier eine Verbindung gegeben sein, wäre es auch möglich, dass Trbbēnimi, der in der Schlacht mitkämpfte, als Grabherr auf dieses Ereignis anspielt (s. unten Kap. VII. *Historischer Kontext*)[164]. Die Bedeutung der Landungsschlacht zeigt sich in der zweimaligen Darstellung auf den Friesen (Südwand außen und Westwand). In diesen beiden Schlachtbildern eine Visualisierung des Kampfes um Troja zu sehen, wird hier – wie oben dargelegt – ausgeschlossen, jedoch wäre durchaus vorstellbar, eine Anspielung auf diese mythischen Kämpfe zu sehen, an die der Grabherr bei der Auswahl des Themas gedacht hat, indem er seine eigenen siegreichen militärischen Unternehmungen im Spiegel des Mythos sah. Ikonographische Parallelen zu bekannten Schlachtbildern aus dem Kampf um Troja liegen hier nicht vor, denn meist wurden einzelne Szenen oder Episoden aus der Ilias visualisiert, wie das beispielsweise in der Vasenmalerei der Fall war. Die Kämpfe auf dem Nord-

162 Ob die von Hölscher 2000b, 297 angeführten Thesen auf diesem Grabmal in vergleichbarem Maße eine Anwendung finden, kann vermutet werden.
163 GHH 1990, 221; Borchhardt 2000a, 109.
164 Borchhardt 2000a, 118–120 mit Verweis auf Zimmermann 1992, 38–41; Kolb 2008a, 157 f. Vgl. Keen 1998, 143; 153–156, der von zwei verschiedenen Personen mit dem Namen Trbbēnimi ausgeht. Dagegen zu Recht Kolb – Tietz 2001, 380 f. Vgl. auch die Untersuchungen zu den Dynasten und der Bedeutung der Verwandtschaften von Domingo Gygax 2001, 72 f. mit Anm. 25.

und West-Fries des Niketempels werden immer wieder mit Troja assoziiert, doch ist die Beweisführung nicht zuletzt aufgrund des eher schlechten Erhaltungszustandes der Figuren und des Fehlens der Köpfe sowie prägnanter Gruppen und Szenen, die eine Deutung zweifelsfrei machen, kaum zu erbringen[165]. F. Felten betont in seiner Deutung der Kampffriese von der Nord- und Westseite des Niketempels den Einsatz von Gespannen, die er mit einem mythischen Kampf in Verbindung bringt und die Darstellung einer historischen Schlacht ausschließt, die in klassischer Zeit noch kein Thema war. Doch dagegen sei hier angeführt, dass zwar ein Anklang an eine mythische Schlacht in den Friesen zu erkennen sein mag, jedoch historische Kämpfe gezeigt werden sollten, denn gerade im 5. Jh. v. Chr. schlugen die Griechen für die Entwicklung der attischen Demokratie entscheidende Schlachten[166]. Ein Kampfgeschehen auf einem Tempelgebäude als eine „rein historische“ Darstellung zu konzipieren, wäre auf dem Niketempel im 5. Jh. v. Chr. ein sehr frühes Beispiel. Die Schlachten auf dem West- und Südfries des Heroons von Trysa reflektieren auf lokalhistorische Begebenheiten, die ja im Fokus der Bilderwelt des Grabherrn standen. Ein Anklang an die Kämpfe um Troja mag darin zu erkennen sein, nicht aber die Visualisierung der mythischen Schlacht oder die Illustration des Epos. Auf diesem Weg lassen sich etwa das Viergespann auf der Westwand, die beiden hockenden Figuren auf den Schiffen der Süd- und Westwand oder der auf dem Schild abtransportierte Gefallene erklären. Alle Figuren sind aber wiederum im Kontext von Kampfhandlungen und Angriffen vom Meer aus als nicht ungewöhnlich zu werten.

Die Innenwände nehmen diese an den Außenwänden beobachteten Kontraste auf der Westwand und der Nordwand gleichfalls auf. Einmal ist eine Landungsschlacht einer Amazonomachie, einmal eine Bedrohung durch die Dioskuren mit dem Raub der Leukippiden, die eine Verfolgungsjagd nach sich zieht, einem Kentaurenkampf gegenübergestellt. All diese Themen zeigen Situationen der Bedrohung von außen. Darunter reihen sich gleichermaßen die Stadtbelagerung, also die Steigerung und Ausweitung einer kriegerischen Aktion auf zivile Einrichtungen, der Angriff und die daraus folgende Verteidigung einer befestigten Siedlung oder Stadt, wie auch die beiden Friese an der inneren Südwand mit der Bedrohung des Oikos durch die Freier und der Gefährdung durch eine wilde Bestie, den Eber von Kalydon. Die Ostwand setzt diese Thematik fort, in der Weiterführung der Kentauromachie und der Taten des Theseus, der verbrecherische Handlungen straft, ebenso des Perseus, der die bedrohliche Medusa enthauptet.

Die Bedrohung des Oikos, in Abwesenheit oder auch in Anwesenheit des Hausherrn, ist zweimal visualisiert: in den Reliefs mit dem Freiermord und dem Leukippidenraub. Jedes Mal ist die häusliche Ruhe und Geselligkeit gefährdet, und zwar von außen. Bei dem Thema aus der Odyssee kommt auch noch der Aspekt der Abwesenheit des Hausherrn hinzu, aufgrund von Kämpfen oder anderen Verpflichtungen, und der damit für Eindringlinge schutzlos zurückgelassenen Familienmitglieder, wobei die Frauen vermutlich besonderer Gefährdung ausgesetzt gewesen waren. Durchaus ein Thema, das Teil der antiken Lebenswelt war. Keinen mythischen Bezug erkennt man in der Jagd der Nordseite, da unterschiedliche, durchaus aber bedrohliche Tiere wie ein Bär, Raubtiere und Eber gejagt werden. Alle soeben angeführten Friese zeigen Themen, die sich mit Kampf, Bedrohung, Verteidigung, Schutz und Tod auseinandersetzen, und zwar im mythischen und in lokalhistorischem Gewand, den Mythos und die Lebenswelt parallelisierend. Dabei sind Amazonomachie, Kentauromachie, Sieben gegen Theben, Freiermord, Kalydonische Jagd, Leukippidenraub, Theseis und Perseus mit eindeutigen ikonographischen Mitteln bildlich umgesetzt und auch als Mythen erkennbar, während die Schlacht der äußeren Südwand und der Westwand, die Stadtbelagerung und auch die Jagd der Nordwand mit allgemeinen und mythologisch unspezifischen Ikonographi-

165 Vgl. Felten 1984, 123–131; Harrison 1997, 115–122; Hölscher 2000a, 99–106; Palagia 2005, 184–189.

166 Zu den historischen Schlachten des 5./4. Jhs. v. Chr. vgl. Hölscher 1973; s. auch Pirson 2006, 638–646; Pirson 2014. In jedem Fall ist damit zu rechnen, dass nicht nur Figurentypen, sondern auch Motive von anderen Bildträgern oder aus Überlieferungen (etwa aus der Ilias oder Odyssee) auch in anderen Kontexten verwendet wurden. Der Bildhauer konnte also auf ein Repertoire an Motiven aus Erzählungen oder bildlichen Darstellungen zurückgreifen.

en arbeiten, sodass eben eine stärkere Verbindung mit der Lebenswelt des Verstorbenen nahe liegt, auf die sich ja auch das Bankett, die Einzelplatten, die Reliefs des äußeren Türsturzes und die des Grabbaus beziehen.
Es gibt auf den Friesen nur ein friedliches, beschauliches und für die antike Lebenswelt gleichermaßen essentielles Thema, nämlich das Bankett oder Gelage mit Speise und Trank, Tanz und Musik. In der Südost-Ecke taucht der antike Betrachter oder Besucher in ein Ambiente, das Kampf und Bedrohung zurücklässt.

V.2. DER SEPULKRALE KONTEXT DER BILDTHEMEN

Konkrete Bezüge zum Jenseits lassen sich anhand des Bildschmucks nur am Tor erkennen: bei den Kalathiskostänzern, die auch im Kult auftraten, und den Bes-Figuren, die neben vielen anderen Aufgaben auch als Wächter der Totenruhe fungierten und damit wiederum apotropäische Funktion hatten, genau wie die geflügelten Stierprotome am äußeren Türsturz.
Die Themen aus der Mythologie sind nicht spezifisch für die Skulpturenausstattung eines Grabmonuments und haben, wie oben dargelegt wurde, mehr symbolischen Charakter und Aussagewert für den Grabherrn. Davon ist jedenfalls auszugehen, denn der reiche Bildschmuck mit mythologischen Szenen kann nicht nur zufällig gewählt worden sein (s. o.). Wie eben der Großteil des Bildschmucks am Heroon auf das Leben, die Stellung und die Aufgaben des Grabherrn reflektiert. Gleiches gilt für den Reliefschmuck des Grabbaus. Der Sarkophagkasten war mit Szenen aus dem Leben des Grabherrn geschmückt, das lässt sich mit ziemlicher Sicherheit feststellen. Und auch die Tänzerfiguren sind in diesem Kontext zu sehen. Die Motive der kleineren Relieffragmente bringen keine wesentlichen neuen Themenbereiche in die Skulpturenausstattung.
Die noch vorhandenen Skulpturenfragmente lassen neben dem Friesschmuck auf eine reiche Ausstattung der Grabanlage schließen. Mit Sicherheit kann die Aufstellung einer (oder mehrerer) Löwenskulptur(en) angenommen werden, außerdem ein geflügeltes Wesen, sei es eine Sphinx oder eine geflügelte Gottheit, und plastische Skulpturen in Lebensgröße, die vielleicht den Grabherrn selbst und Angehörige der Familie dargestellt haben[167]. Wo diese Skulpturen aufgestellt waren, kann nicht geklärt werden, da diesbezüglich keine Spuren nachgewiesen werden konnten.

V.3. MYTHENWELT UND LEBENSWELT AUF DEN FRIESEN DES HEROONS

Die Visualisierung von erzählenden Mythen beginnt in der Vasenmalerei im fortgeschrittenen 8. Jh. v. Chr. und setzt die Kenntnis des Mythos für ein Verständnis und eine Lesbarkeit des Bildes voraus[168]. Die Auswahl prägnanter und charakteristischer Szenen erleichtern das Lesen und vor allem das Verständnis der Bilder, sodass die Notwendigkeit einer narrativen Abfolge im Sinne von der Darstellung einer Handlung mit mehreren Szenen, nicht gegeben war, sondern nur einzelne kurze Ausschnitte eines Mythos gewählt werden, die sich in der Regel zu einer festen Bildchiffre etablieren. Beispielsweise wird vom Perseus-Mythos fast ausschließlich die Tötung der Medusa und zusätzlich auch die Verfolgung durch die Gorgonen dargestellt, als Hauptszene der Abenteuer zu Beginn der Odyssee findet sich die Blendung des Polyphem, die Vasenmalerei bietet diesbezüglich eine überreichliche Bildquelle. Ein Gefäß als Bildträger verfügt nur über einen begrenzten Raum für narrative Szenen, die auf einem fortlaufenden Friesband einfacher darzustellen waren. Dennoch wird auch dort die erzählende Handlung komprimiert und zu einem kompakten Bild zusammengestellt[169]. Zu den frühen tektonischen

167 Zu diesbezüglichen Funden vgl. Benndorf – Niemann 1889, 36–39; s. o. Kap. III.2.
168 Vgl. die Untersuchungen von Junker 2005, 73–81 und Meyer 2009, 23–32.
169 Junker 2005, 61–64 spricht von „erzählerischer Verdichtung“. Zur Bedeutung der Odyssee s. Hölscher 1990.

Friesen mit mythologischen Themen gehören jene des Siphnierschatzhauses in Delphi, wo etwa die Gigantomachie, die Götterversammlung und die Wägung, verbunden mit dem Kampf Achills gegen Memnon, dargestellt sind. Die Friese des Parthenon sind narrativ gestaltet, im Sinne der Darstellung eines Ereignisses, das nicht ausschnittweise eine Szene zeigt, sondern versucht, das narrative Konzept inhaltlich in einen Kontext zu stellen. Andere Denkmäler der 2. Hälfte des 5. Jhs. v. Chr. nehmen diese Form der kontinuierlichen Darstellung auf, wie etwa die Friese des Hephaisteions, des Niketempels und des Ilissos-Tempels oder jene des Apollotempels in Bassai. Zu unterscheiden ist der Inhalt der Darstellungen, der entweder mythologischer Natur ist, auf ein historisches Ereignis reflektiert oder, wie man das in der Forschung zu den Friesen des Parthenon vermutet, die Mythenwelt mit der Lebenswelt verbindet, etwa die Götterversammlung mit den Teilnehmern am Festumzug der Panathenäen. Der Niketempel und der Tempel am Ilissos scheinen im Bildprogramm ebenso beide Welten verbinden zu wollen (s. u.). Allen genannten Denkmälern ist aber eine fehlende Individualität gemein oder – anders ausgedrückt – es dominiert auf den Bauwerken der griechischen Klassik das Kollektiv. Pausanias schildert die Anwesenheit und Beteiligung von Göttern und Heroen in den historischen Schlachtgemälden in der Stoa Poikile. Auch in diesen Bildern zeigt sich die Erwartungshaltung der Griechen gegenüber den Gottheiten, denen somit eine bedeutende Rolle bei der Sieghaftigkeit zugesprochen wird[170].

Bei der Betrachtung des Bildprogramms des Heroons steht immer die Frage nach der Auswahl der Themen im Mittelpunkt. Dies gilt gleichermaßen auch für andere Grabanlagen in Lykien, deren Bildschmuck immer ein Bezug zum Grabinhaber zugrunde liegt, also die Leistung eines Individuums hervorstellt und es damit auf eine heroische Ebene hebt, denn die Leistung eines Einzelnen war im klassischen Griechenland vornehmlich Heroen oder Göttern vorbehalten[171].

Die Gräber sind in Lykien meist mit Themen geschmückt, die auf das Leben des Bestatteten und dessen Familie reflektieren, wie das bei den Mahlszenen, den Kampfszenen, der Jagd und anderen Themen der Fall ist. Mythologische Darstellungen finden sich auf lykischen Denkmälern vergleichsweise selten, etwa auf dem Firstbalkenrelief des sog. Kaineus-Grabes P III/6 und auf dem Heroon von Limyra, oder den Akroterfiguren und Nereidenfiguren am Nereidenmonument. Einzelne Figuren wie Greif, Sphinx oder Medusa zieren in manchen Fällen die Sarkophagdeckel, vereinzelt auch den Fries, sonst treten mythologische Szenen weitgehend auf monumentalen Grabbauten auf. Es spielen also Reflexionen auf die Lebenswelt des Verstorbenen in den meisten Fällen eine größere Rolle als die Darstellung eines Mythos[172]. K. Junker erkennt beispielsweise in Vasenbildern eine nicht abgegrenzte Vermengung von Mythen- und Lebenswelt und führt exemplarisch den Euphronioskrater mit der Bergung des Leichnams von Sarpedon und einer Rüstungsszene auf der Rückseite an[173]. Entscheidend für diese Feststellung ist nicht nur die Ikonographie, in diesem Fall die jeweils flankierenden Hopliten, sondern die Beischriften, die Namen ebendieser Krieger nennen, die sich nicht auf den Mythos um Troja beziehen, sondern auf das „zeitgenössische Athen, und damit ganz direkt auf die Umwelt der Betrachter“[174]. Beachtung finden dabei zwei Phänomene: Erstens spielt die Darstellung des Sarpedon in der Bilderwelt der Lykier offenbar keine herausragende Rolle, denn die Gefäße sind in Griechenland entstanden (ein Umstand, der vermutungsweise mit dem Scheitern des Heros vor Troja zu erklären ist), und zweitens wird die einseitige Darstellung eben des getöteten und blutüberströmten Lykiers, dessen Scheitern, nicht aber der kämpferische Einsatz gezeigt[175]. K. Junker assoziiert mit diesem Bild eine gedankliche Auseinandersetzung mit dem Risiko des Kriegseinsatzes, die er als gewollt interpretiert[176]. Ein weiterer Aspekt kommt in den Versen Homers zum Ausdruck: Die Schmach, durch den Stoß des wütenden Patroklos zu fallen (Hom. Il. 16, 481–491), und die lauernde Gefahr, der Rüstung und Waffen beraubt zu werden

170 Hölscher 1973, 50–70, bes. 63–65.

171 s. Bruns-Özgan 1989 und jüngst Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 37–157.

172 Zur Definition von Mythenbild und Lebenswelt s. Junker 2005, 54–61. Vgl. auch kritisch Meyer 2009, 23–25. 30 f.; Hölscher 2011. Giuliani 2014 durchleuchtet die Komplexität dieser Begriffe kritisch (s. auch oben Kap. I.1.). Vgl auch allg. Giuliani 2010.

173 Junker 2005, 57–61 Abb. 14. 15 (attisch rf. Kelchkrater des Euphronios: Rom, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia [ehemals New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 1972.10.11]; 520–500 v. Chr.); Tsingarida 2009, 135 f. mit Anm. 1–4.

174 Junker 2005, 60.

175 Anders J. Borchhardt, der Sarpedon und Glaukos auf der Westwand des Heroons erkennt: Borchhardt 1994, 20–22, Abb. 16. 17; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 218; ähnlich Schürr 2013, 37.

176 Junker 2005, 63. Zu den Darstellungen des Sarpedon, von denen nur eine erhaltene den Heros als Kämpfer zeigt, vgl. von Bothmer 1994, 696–700. Im 4. Jh. v. Chr. entstand ein Vasenbild, das die Ankunft des Leichnams in Lykien thematisiert: ebenda, 696 f. Nr. 2 (apulisch rf. Glockenkrater, vielleicht aus Sizilien: New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 1916.14; 400–350 v. Chr.). Die Lykier sind hier in orientalischer Tracht gezeigt, mit Hosen, langärmeligem Chiton und phrygischer Mütze. s. auch Turner 2003/2004, 53–79; Tsingarida 2009, 135–142. Zur gleichen Ikonographie von mythischen und nicht-mythischen Bildern bzw. Figuren (z. B. Hopliten-Zweikampf, Bergung): Meyer 2009, 26–28.

(Homer, Il. 16, 498–500; 16, 545 f.), die von den Griechen bereits dringlichst begehrt werden[177]. Außerdem wurde gerade der Führer der Lykier im troianischen Krieg, Sarpedon, von seinem Göttervater Zeus im Stich gelassen, der auf Anraten der Hera von einer Rettung absieht und ihn seinem Schicksal überlässt (Hom. Il. 16, 431–461). Und schließlich wird Sarpedon, der Enkel des Bellerophon, dem Xanthostal zugeordnet (Hom. Il. 2, 876 f.), was – allerdings nicht nachweisbar – ebenso als Grund für das Fehlen der Thematik auf den Friesen in Trysa angeführt werden könnte.

Auf den Heroonfriesen sind die mythologischen Bilder in so einzigartiger Weise mit den Lebenswelten der Lykier verbunden, dass man von einem bewusst ausgewählten Bildprogramm sprechen kann, das hier die Temenoswände schmückt. Es kann ausgeschlossen werden, dass die zweireihige Steinschicht auf der Innenseite mit beliebigen Themen im Sinne von Zufallsprodukten geschmückt wurde. Dies würde der Intention der Ausschmückung eines Grabmonumentes völlig widersprechen[178]. Wie oben gezeigt wurde, lassen sich die Themen der Friese mit der Lebenswelt eines Lykiers bzw. der lykischen Gesellschaft oder eines lykischen Dynasten, mit seinem vielschichtigen Aufgabenbereich und der umfassenden Verantwortung gegenüber der eigenen Familie und Dynastie, der Bevölkerung und des gesamten Herrschaftsgebietes, gut verbinden. Dazu gehört nicht nur die Verteidigung des Herrschaftssitzes und des Siedlungsgebietes sowie die Abwehr angreifender Feinde innerhalb Lykiens oder von außen, sondern auch die Legitimation der Herrschaft und die Besinnung auf die Urahnen, das Pflegen von Kontakten im Rahmen von Festen und Banketten sowie nicht zuletzt die herrscherliche Jagd, ein wichtiger Bestandteil der antiken und auch lykischen Gesellschaft[179]. All diese Elemente sind in den Friesen enthalten und in einen mythologischen Mantel gehüllt, der nicht nur die Interessen und den Bildungsgrad des Auftraggebers oder Grabherrn, sondern vor allem auch die Akzeptanz der westlichen Welt sichtbar macht, der sich Lykien trotz aller Eigenständigkeit letztlich wesentlich enger verbunden fühlte als dem persischen Osten, wie auch der Bildschmuck der Grabanlagen beweist. Dies unterscheidet die griechischen Denkmäler in ihrer figürlichen Ausstattung von jenen auf lykischem Boden: Nicht der Polis-Gedanke steht im Vordergrund, sondern der Herrschaftsgedanke gekoppelt mit der Reflexion auf das Leben. Vielleicht hatten ja auch die Bildprogramme der griechischen Baudenkmäler eine Vorbildwirkung, denn auch dort sind Mythos und Polis, also Mythos und Lebenswelt, eng miteinander verbunden bzw. angenähert und der historische Hintergrund in mythisches Gewand gekleidet[180]. Ein prägnantes Beispiel für einen Schlachtfries mit historischem Bezug stellt der Südfries des Niketempels dar, auf dem die kämpfenden Parteien aufgrund der Tracht als Griechen und Perser charakterisiert sind und – je nach Deutung – mit den mythischen Kämpfen um Troja oder historischen Schlachten auf der West- und Nordseite parallelisiert werden, wie F. Felten das auch mit Bezug auf Hdt 1, 4 f. konstatiert[181]. Einzelne Szenen dieser Schlachtfriese am Niketempel, wie etwa die beiden nach rechts stürmenden Pferde der Nordseite (Block m), könnten auf eine mythische Schlacht Bezug nehmen, doch wird sich ein eindeutiger Nachweis nicht zuletzt wegen des Erhaltungszustands kaum erbringen lassen. Es erhebt sich allerdings die Frage nach dem gesamten Bildprogramm und inwiefern gerade der Friesschmuck des Niketempels auf historische und für Athen bedeutende Schlachten Bezug nimmt, auch einzelne Szenen hervorhebt und die Darstellung damit für den antiken Betrachter lesbar macht[182].

Die Amazonomachien und Kentauromachien der Heroonfriese wurden bereits als Kämpfe der griechischen Gesellschaft gegen die Aggressoren und Störenfriede dieses sozialen Gefüges (s. o.). Ein weiterer Aspekt, der oftmals vor allem den Kämpfen gegen die Amazonen zugrunde liegt, die auch auf dem Heroon – im Gegensatz zu jenen auf dem Fries des Apollontempels in Bassai – in persisch-orientalischem Gewand erscheinen, ist die Parallelisierung der Gegnerinnen mit dem Orient, konkreter mit den Persern[183]. Doch muss diese Deutungsmöglichkeit speziell in Lykien hinterfragt werden, denn zum Zeit-

177 Dazu vgl. Turner 2003/2004, 57. Die Weisung des Zeus an Apollon, den Leichnam seines gefallenen Sohnes nach der Reinigung und Salbung in „unsterbliche Kleider“ zu hüllen (…περὶ δ’’ἀμβροτα ’είματα ‘έσσον/ε…) (Hom. Il. 16, 670. 680), wird in der Bildkunst nicht thematisiert. Ob damit nur die Verhinderung der Verwesung des Körpers gemeint ist oder auf kostbare „göttliche“ Kleider angespielt wird, bleibt offen. Auf wenigen Vasen wird der nackte Körper mit klaffenden Wunden gezeigt: Tsingarida 2009, 135–139, Abb. 1 und 8; Turner 2003/2004, Abb. 1 a; vgl. auch von Bothmer 1994, 696–700. Zu den Lykiern vor Troia s. auch; Visser 2001, 85 f.

178 Vgl. etwa den Skulpturenschmuck anderer monumentaler Grabanlagen wie des Nereidenmonuments von Xanthos (Childs – Demargne 1989; Nieswandt 2011; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 204–209), des Heroons von Limyra (Borchhardt 1976a, bes. 117–125; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 220–222) und des Maussolleions von Halikarnassos (Hülden 2001, 83–105; Cook 2005) sowie den Bildschmuck anderer Gräber in Lykien; s. auch Zahle 1979, 245–346; Bruns-Özgan 1987; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012.

179 Fornasier 2001, 167–177. 235–239 (zu Trysa); Seyer 2007a; Barringer 2001, 174–202; Nollé 2001; Borchhardt – Bleibtreu 2008b, 94–96, Poggio 2011, 479–493.

180 Vgl. Felten 1984, 125 mit Anm. 410; 133; Knell 1990, 140–149, bes. 147–149; Barringer 2008, 186–199. Hölscher 1973, 91–98 spricht sich für eine Darstellung von historischen Schlachten auf allen drei Friesseiten aus, betont aber, dass präzise Szenen fehlen, welche die Deutung einer bestimmten Schlacht ermöglichen könnten. Die Nike-Balustrade präsentiert ein Tropaion mit persischen Waffen- und Trachtbestandteilen und unterstreicht damit den historischen Bezug: Simon 1997, 127–140, bes. 139 f. mit Abb. 18. Dazu s. auch Hölscher 1973, 93; Harrison 1997, 116–122; Palagia 2005, 184–186. Bezüglich der Deutung der Schlachtfriese des Niketempels besteht in der Forschung bislang keine Einigkeit.

181 Felten 1984, 125: „Zu fordern ist ein Thema, das zumindest ebenso in den mythischen Bereich erhebbar ist. Und dafür scheint prinzipiell kein anderes Thema geeigneter als eines aus dem Umkreis, den der wohl gerade erst verstorbene Herodot in unmittelbare Verbindung mit den Perserkriegen bringt, indem er den Hauptanlaß für diese sieht: im Kampf der Griechen gegen die Trojaner.“ Vgl. auch die ausführliche Diskussion ebenda, 124–131. Vgl. zusammenfassend Rabe 2008, 60–63; zum Tropaion ebenda, 62 f. mit Anm. 182.

182 Eine ausführliche Diskussion dieser Problematik ist an dieser Stelle nicht möglich. Vgl. auch Rabe 2008, 60–63 mit Anm. 183.

183 Dazu Hülden 2001, 87 f. 90–99. 102; vgl. auch Thomas 1976, 35; Hölscher 2000b.

punkt der Errichtung des Heroons stand Lykien unter der Souveränität der Perser. Es wird diese Interpretation, die beispielsweise für die Amazonomachie am Maussolleion von Halikarnassos postuliert wurde, in Lykien wohl nicht zum Tragen kommen.
Eine Parallelisierung von Mythenwelt und Lebenswelt gilt gleichermaßen für die Platten mit dem Freiermord, der den Herrscher in der Verteidigung seines Oikos zitiert, und dem Raub der Leukippiden, mit dem die drohende Gefahr des Frauenraubs und die ungewisse Provokation der gesellschaftlichen Ordnung visualisiert wird und der vermutlich auch Teil der lykischen Gesellschaft war, der Frauenraub, worauf die Einzelplatte links von Tor (I 506) hinweist. Zu nennen ist auch die Stadtbelagerung, die an die Teichoskopie am Skäischen Tor in der Ilias (Hom. Il. 3, 121–244) erinnert und die nochmals an der südlichen Außenseite im mythischen Kampf der Sieben gegen Theben thematisiert wird. Verteidigende oder erobernde Kampfhandlungen werden auf den Friesen mehrfach zur Darstellung gebracht, und auch diesen stehen Kämpfe gegen mythische Gegner wie Kentauren und Amazonen gegenüber.
Einen verbindenden Aspekt zwischen Griechenland, dem Westen und Lykien bzw. dem Osten stellen die mythischen Heroen dar: Bellerophon, der Ahnherr der Lykier, der dieses Land zwischen persischem und griechischem Einfluss repräsentiert[184]; Perseus, der mythische Stammvater der Perser, der nicht nur deren Souveränität symbolisiert, sondern auch die Bedeutung im Rahmen der mythischen Vorfahren; und schließlich Theseus, der mythische Ahnherr der Athener, der den Einfluss und die Vorherrschaft Athens und in besonderem Maße den Synoikismos der Athener verkörpert[185].

Die Themen der Friese in Bezug auf Mythenwelt und Lebenswelt:

TABELLE 4

Heroon von Trysa – Frieswand	**Mythenwelt**	**Lebenswelt**
Südwand außen	Amazonomachie	
Südwand außen	Kentauromachie	
Südwand außen	Sieben gegen Theben	
Südwand außen		Landungsschlacht
Tor außen		Sitzende Paare
Tor innen	Bes-Figuren	Tänzer
Südwand innen		Bankett
Südwand innen	Freiermord	
Südwand innen	Kalydonische Jagd	
Westwand		Landungsschlacht
Westwand		Stadtverteidigung
Westwand	Amazonomachie	
Nordwand	Leukippidenraub	
Nordwand	Kentauromachie	
Nordwand		Jagd
Ostwand	Kentauromachie	
Ostwand	Perseus, Theseus	
Ostwand		Bankett

184 Barringer 2008, 198 vermutet in Bellerophon „…perhaps an analogue for the Trysa dynast…“.
185 Vgl. die neuesten kulturgeschichtlichen Untersuchungen von Kyrieleis 2013, 27–32 zur Frage nach dem Bildprogramm des Zeustempels von Olympia im Kontext des zeitgenössischen Verständnisses der lokalen Auftraggeber: „Und da die in lokalen Sagenversionen vorgestellte … bedeutungsvolle Vergangenheit ein konstituierendes Element der Identität und Selbstdarstellung griechischer Poleis ist, ist im Bildprogramm … des Zeustempels … auch die Intention der Bauherren zu erkennen, der aus der mythischen Geschichte abgeleiteten Bedeutung des kurz zuvor als Polis neu formierten Staates Elis im Bildschmuck des Haupttempels … Ausdruck zu verleihen“, ebenda, 32. Vgl. auch Alföldy 1969.

Zusammenfassend könnte man die Gegenüberstellung von Bildern aus der Mythologie mit solchen aus der Lebenswelt als Manifestation des Grabherrn verstehen, der sich zu Lebzeiten ähnlichen Aufgaben und Herausforderungen zu stellen hatte wie die Protagonisten eines Mythos: Verteidigung des Oikos und des Herrschaftssitzes, Schutz der Zivilbevölkerung, Kampf gegen Eindringlinge und Aggressoren von außen sowie die Jagd auf wilde Tiere womit er seine Areté unter Beweis stellt. Gezeigt wird aber auch die andere, angenehme Seite des gesellschaftlichen Lebens: das Bankett und das Mahl im Kreise der Familie (Sarkophag).

V.4. ZUR BEMALUNG DER FRIESE

Obwohl die Oberfläche der Friesplatten zum Teil stark abgewittert ist, haben sich Spuren von Bemalung erhalten, die weder O. Benndorf noch W. Oberleitner gesehen haben[186]. Vor allem an den Friesen, die nicht an den nach Süden ausgerichteten Wänden angebracht waren, haben sich meist winzige Reste von blauer und roter Farbe, vereinzelt auch von schwarzer Farbe erhalten[187]. Die Farbreste sind nur bei gutem Licht und bei genauer Betrachtung und Untersuchung der Reliefoberfläche zu erkennen. Es handelt sich um ein helles bis mittleres Blau, teilweise dunkles Blau und um helles Rot, das sich dem Farbton von Zinnober annähert. Spuren von Blau sind fast immer am Reliefgrund, Spuren von Rot an Waffen und Rüstung sowie an Kleidern oder am Rand der Platte erhalten.

Auf folgenden Platten lassen sich Farbspuren nachweisen (s. auch Tabelle 5a):
Südwand innen: Viergespann, I 507 (Taf. 163, 2. 3); Bankett, I 504; Freiermord, I 481, I 484 (Taf. 57, 2)
Westwand: Landungsschlacht, I 447 (Taf. 68, 2. 3), I 451, I 452, I 454 (Taf. 78, 2. 3), I 455 (Taf. 80, 2. 3), I 457 (Taf. 84, 2. 3), I 458 (Taf. 85, 2); Stadtbelagerung, I 459, I 460, I 462 (Taf. 90, 2. 3), I 463, I 464, I 466 (Taf. 100, 3), I 467, I 468; Amazonomachie, I 469 (Taf. 103, 4), I 471, I 472, I 473, I 475 (Taf. 108, 2. 3), I 476, I 478 (Taf. 113, 2. 3), I 479 (Taf. 116, 2)
Nordwand: Leukippidenraub, I 534 (Taf. 121, 2–5); Jagd, I 572 (Taf. 132, 3); Kentauromachie, I 547, I 560

Auf den Platten der äußeren Südseite, dem Großteil der Nord- und Ostseite, mit Ausnahme der Platte mit den Pferden des Viergespanns (I 534), sind keine Farbspuren erhalten. Die Friese der inneren Südseite waren nach Norden gewandt, also nicht Wind und Wetter von der Meeresseite ausgesetzt. Die Westseite, deren Reliefs nach Osten gerichtet waren, blieb ebenfalls weitgehend von den Einflüssen des Wetters und besonders von den meeresseitig aufsteigenden Winden, die salzhaltige Luft in die Berge trugen, verschont. Am stärksten sind die Witterungsspuren an den Wänden der nach Süden ausgerichteten Reliefs der Nordseite und der äußeren Südseite zu sehen. Das betrifft nicht nur die Farbspuren, sondern auch die Drusenlöcher und die gesamte Oberfläche dieser Reliefs, an denen die Auswitterungen des Kalksteins am meisten fortgeschritten sind[188].
Spuren von ursprünglich angebrachter Bemalung zeigen sich auch an den nicht ausgearbeiteten Stellen im Relief, die entweder eine Lücke bilden oder eine Ergänzung erfordern bzw. erwarten lassen (Tabelle 5a)[189]. Deutlich wird dies beispielsweise an der Figur des Odysseus, der die Bewegung des Bogenspannens ausführt (Taf. 53), dem aber weder Bogen noch Pfeil im Relief beigegeben sind. Eine ergänzende Bemalung kann mit Sicherheit angenommen werden, da auch keine Spuren der Abwitterung oder Abarbeitung sichtbar sind. Aus der Armhaltung des Dieners Fig. 7 hinter der thronenden

186 Benndorf – Niemann 1889, 54; Oberleitner 1994, 61: „Spuren einer Bemalung sind nicht sichtbar…“. Die erhaltenen Farbspuren habe ich gemeinsam mit der Restauratorin Mag. Brigitte Proll kontrolliert, um eventuelle Fehldeutungen auszuschließen. Mikroskopische Untersuchungen oder Infrarotreflektographie wurden im Rahmen dieser Studie nicht durchgeführt.

187 Oberleitner 1994, 61 erwähnt die Untersuchung einiger Stellen der Reliefoberfläche mit Mikroskop und Infrarotreflektographie, die vom Institut für Farbenchemie und Farbenlehre an der Akademie der bildenden Künste in Wien durchgeführt wurde. Die mikroskopischen Untersuchungen erbrachten keine Hinweise auf Pigmentspuren. Aus den infrarotreflektographischen Analysen konnten ebenfalls keine positiven Ergebnisse für den Nachweis einer flächendeckenden Bemalung gewonnen werden.

188 Zur Verwitterung s. auch Benndorf – Niemann 1889, 54 f.; eine ausführliche Darstellung ist in den unpublizierten Berichten der Restauratoren nachzulesen, die sich in der Antikensammlung des Kunsthistorischen Museums Wien befinden.

189 Vgl. die Auflistung bei Oberleitner 1994, 61; Benndorf – Niemann 1889, 54 f.

Figur I 462, Fig. 5 (Taf. 92, 1) lässt sich die ursprünglich farbige Ergänzung eines Schirmes erschließen. An mehreren Stellen waren die Waffen (Speere, Pfeile) durch Malerei angegeben und es ist auch davon auszugehen, dass Gebäude und Mauerzüge sowie Türme durch Farbgebung gegliedert und ergänzt waren[190]. Unsicher bleibt, ob auf der Platte I 481 die Fläche links neben dem Diphros und der Dienerin der Penelope (Taf. 50, 2) ursprünglich Malerei trug, ebenso das Seil am Brunnen (I 491, Taf. 66, 1). Es könnte ein Webstuhl dargestellt gewesen sein. Ein Beispiel für farbliche Ergänzung von reliefverzierten Marmorwerken ist eine Grabstele in München, auf der im Relief nur eine grob ausgeführte Loutrophoros dargestellt ist[191]. Die anderen Gegenstände und Verzierungen des Gefäßes waren in Malerei ausgeführt, das gilt auch für Bauornamente in der Architektur, etwa für den Parthenon in Athen[192].

Ebenso nicht nachweisbar ist die Vielfalt der Farbgebung[193]. Anhand der Farbreste konnte der Fries des Siphnierschatzhauses in Delphi rekonstruiert werden: Blau war die Farbe des Hintergrundes, Rot u. a. die der Waffen, wo noch deutliche Reste an den Innenflächen der Rundschilde sichtbar sind[194]. Der Fries des Parthenon hatte ebenfalls Blau als Hintergrundfarbe, die Metopen wiederum Rot[195]. Auch auf den Friesen des Heroons sind Spuren von blauer Farbe am Reliefgrund und von roter Farbe an den Innenseiten der Schilde erhalten (Tabelle 5a). Andere Farben wie Ocker oder Gelb- und Grüntöne haben sich zumindest nicht erhalten. War ursprünglich die gesamte Fläche bemalt oder gab es auch unbemalte Stellen? Auf dem Giebelstein des Heroons F von Xanthos (Taf. 184, 1) hat sich genau diese Farbgebung Blau-Rot noch heute erhalten und bestätigt die kolorierte Zeichnung von Sir George Scharf jr., die während der Expedition von Sir Charles Fellows in den Jahren 1839–1844 angefertigt wurde, ebenso wie die Zeichnung des Grabes in Myra (Taf. 184, 2)[196]. Der Reliefgrund ist in hell-mittelblauer Farbe wiedergegeben, an den Figuren und an der Säule haben sich rote Farbspuren erhalten. Auf dem Harpyienmonument von Xanthos wurden Ende des 19. Jhs. blaue und rote Farbspuren in ähnlicher Verteilung wie auf dem Heroon von Trysa entdeckt, nämlich Blau für den Reliefgrund und Rot für Gewand, Rüstung etc.[197]. Nach den Untersuchungen von E. Walter-Karydi wurde in archaischer Zeit die Farbe Rot als Hintergrund der Plastik verwendet, die dann in der Klassik von Blau abgelöst wurde[198]. Im ausgehenden 5. und im 4. Jh. v. Chr. kommen auf Anthemionstelen Blau und Rot sowie Gelb als Hintergrundfarbe vor[199]. Am Ostfries des Hephaisteions wurden Farbspuren von Blau, Rot, Ocker und Grün gefunden, die nach Aussagen der Autoren nicht als Hintergrundfarben eingesetzt waren[200]. Rote, blaue und gold-gelbe Farbtöne haben sich auf den Ornamenten und Friesen des Maussolleions von Halikarnassos erhalten[201]. Blau wurde wiederum am Reliefgrund verwendet, Rot für die Figuren. Allerdings geht man davon aus, dass auch die Eigenfarbe des Marmors als Farbton zur Geltung gebracht wurde.

Zur Zeit der Anfertigung der Friesfiguren des Heroons waren die aus anstehendem Kalkstein gefertigten Platten weißlich und nach einer Glättung der Oberfläche auch der Spiegelung durch Sonneneinstrahlung ausgesetzt, sodass die Relieffiguren wahrscheinlich schlecht zu unterscheiden waren. Durch eine Bemalung – oder partielle Hervorhebung – einzelner Gewandpartien oder Rüstungsteile wurde die Darstellung kontrastreicher und es bestand die Möglichkeit, einzelne Figuren oder Gegenstände zu betonen. Vergleichbare Farbreste an anderen Denkmälern lassen den Schluss zu, dass eine flächendeckende Bemalung auf den Friesen aufgetragen war. Ob das Inkarnat farblich hervorgehoben war, ist nicht mehr bestimmbar, ebenso wenig kann man farbliche Verzierungen an Gewändern, Rüstungen oder anderen Gegenständen nachweisen[202]. Der künstlerische Aspekt der Bemalung der Friese wird nicht greifbar und lässt sich in den seltensten Fällen wirklich ermessen, da die skulptierte Arbeit dominiert und der Farbauftrag vermutlich in erster Linie dem Ergänzen von schwer in Stein zu meißelnden feinen

190 Zur Polychromie vgl. allgemein Brinkmann – Wünsche 2003; Jenkins 2006, 34–44; Posamentir 2006, bes. 101–115; Brinkmann – Scholl 2010. Zur Polychromie lykischer Grabreliefs vgl. Borchhardt 1975a; Jenkins 2006, 34–44. 174; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 164 f. 247 f. und auch die farbliche Rekonstruktion des Firstbalkenrelieffragments des sog. Kaineus-Grabes P III/6 in Limyra und des Frieses am Heroon in Limyra: Borchhardt 1990, 122 f. 169, und die Farbreste auf dem Relief des Grabes Nr. 90 in der Nekropole II in Limyra: Landskron 2012, 181 Abb. 7–11. Rote Farbe ist auch auf dem Grab Nr. 81 (hier Taf. 172, 2) der Meernekropole in Myra erhalten: Borchhardt 1975a, 136–138 Farbtafel 1, 1.

191 Koch-Brinkmann – Posamentir 2010, 170–185: Die Malerei ersetzte die plastische Ausführung und wirkte sich zusätzlich auch noch kostensparend aus.

192 Brinkmann 2010b, 154–157 Abb. 165. 166.

193 Zur Verwendung der Farben in dem bemalten Grabtumulus von Kızılbel bei Elmalı (z. B. Rot und Rotbraun für Inkarnat und Gewand, Blau für Inkarnat, Schwarz für Haar und Konturen) s. Mellink 1998, 43–46 Farbtaf. 8 a. b; 10 b; 14–15; 18 c. d. Das blaue Inkarnat der beiden „blue men" auf der Nordwand des Grabes weist wahrscheinlich auf eine dunkle Hautfarbe hin, vgl. ebenda, 43 („The blue may be an approximation of a dark skin color or an abstract reference to a difference of another kind."). Mit den beiden Blauen Männern könnten also Schwarzafrikaner oder vielleicht Ägypter oder andere Ethnien mit dunkler Hautfarbe (Assyrer, Perser?) gemeint sein. Der schwarzafrikanische Knabe auf der Rückwand eines Grabnaiskos hat ein pflaumenblaues Inkarnat, das vom blauen Farbton des Reliefgrundes differiert: Walter-Karydi 2003, 185 Abb. 335 (Athen, Nationalmuseum, Inv. 4464; spätes 4. Jh. v. Chr.).

194 Brinkmann 2010a, 94–101 Abb. 84. 85. 91.

195 Brinkmann 2010b, 156.

196 Jenkins 2006, 173 f. mit Abb. 169 (BM Sculpture B 289); Borchhardt 1975a, 135–146 Farbtaf. I.

197 Rudolph 2003, 6 f. konnte die Angaben von A. H. Smith zur Erhaltung der Farben nicht verifizieren.

198 Walter-Karydi 2003, 181–185: Bereits auf spätarchaischen Denkmälern wurde Blau statt Rot als Hintergrundfarbe verwendet. Zu Parallelen des roten bzw. blauen Hintergrunds in der Plastik und des roten bzw. schwarzen Hintergrunds in der schwarzfigurigen bzw. rotfigurigen Vasenmalerei: ebenda, 182 f.; Vgl. auch Brinkmann 2003a, 38 f.; Posamentir 2006, 101 f. mit Anm. 1215; Brinkmann 2010c, 236–243.

199 Posamentir 2006, 147 f. Kat. 2 (Stele des Eupheros: Athen, Kerameikos-Museum, Inv. P I 169; I 417; um 430–420 v. Chr.); 230 Kat. 100 (Stele der Choregis: Athen, Archäologisches Nationalmuseum, Inv. 892/3659; um 340–317 v. Chr.); 230 Kat. 102 (Stele eines Mannes: Istanbul, Archäologisches Museum, Inv. 5248; um 340–317 v. Chr.); s. auch Brinkmann 2003c, 65. Zur Bemalung der Parthenonfriese vgl. Jenkins – Middleton 1988, 183–207; Brinkmann 2010b, 154–157; Vlassopoulou 2010, 158–161.

200 Harrison 1988, 340 f. konstatiert an den meisten Figuren des Ostfrieses Blau, Rot und Grün. Dörig 1985, 4 f. 59 f. 63–66 erkennt auch Ocker. Borchhardt 1976a, 51–66. 72 vermutet Details wie Schuhwerk oder Waffen an den Friesen des Heroons von Limyra durch Malerei

ergänzt und geht generell von einer Bemalung der Friese aus. Vgl. auch GHH 1990, 122 f. 169.

201 Jenkins u. a. 1997, 35–40 mit Abb.

202 Zur Detailbemalung vgl. Brinkmann 2003a; Brinkmann 2003b; Brinkmann 2003c.

203 Vgl. die Beiträge in Brinkmann – Wünsche 2003; Brinkmann 2003c, 63–65.

204 s. o. Kap. V.2.1.

205 Vgl. Demargne 1958, 37–47; Metzger 1963, Taf. 39, 2; Rudolph 2003, 12–15 Taf. 1–3.

Details, dem Akzentuieren bzw. dem Hervorheben und der Kontrastierung diente[203]. Bei genauer Untersuchung der Fragmente des Grabhauses und der Grabkammer konnten keinerlei Farbspuren erkannt werden. Auf den Skulpturenfragmenten hat sich Farbe erhalten, beispielsweise ein flächendeckender Überzug in Rot auf den Flügelfragmenten (I 589, Taf. 18, 5). Es ist also davon auszugehen, dass auch die anderen Skulpturen bemalt waren und vermutlich ebenso die Reliefs des Grabhauses.

TABELLE 5a: Farbspuren

Fries	Platte	Fig.-Nr.	Detail	Farbe	Tafel
Fragment, Grab	I 583f		unterhalb der Kline	Rot	16, 7
Flügelfragment	I 589		Überzug, verwaschen	Rot	18, 5
Südwand, innen: Herrscher im Viergespann	I 507	1	Reliefgrund hinter Kopf von Fig. 1	Blau	163, 2
	I 507	1	Schildinnenseite hinter linker Schulter, Schildrand in Verlängerung des Ellenbogens	Rot	163, 3
Südwand, innen, Bankett	I 500	1	am linken Knie	Rot	
	I 504	1	an der Gewandfalte rechts am Gesäß, am linken Arm und der Schulter der Figur	Rosarot	
Südwand, innen Freiermord	I 481	2	rechter Ellenbogen	Blau	
	I 481	6	Haar (?)	Blau	
	I 481	6	Gewand	Schwarz (?)	
	I 481	6-7	Reliefgrund	Schwarz (?)	
	I 481	8	Arm	Schwarz (?)	
	I 484	1–2	Reliefgrund über Kopf und Tischplatte	Blau, flächig	57, 2
	I 484	1	über Tischplatte; Plattenrand	Rot	
Westwand, Landungsschlacht	I 447	2	Gewand am linken Knie; Reliefgrund ebendort	Blau	68, 3
	I 447	2/3	Schildinnenseite	Blau	
	I 447	5	Gewandfalte am rechten Knie	Rot	68, 2
	I 451	10	Reliefgrund zwischen Schulter und Schwert	Blau	
	I 452	4	Schildinnenseite	Rot	
	I 454		Reliefgrund an linker unterer Ecke	Blau	
	I 454	1	Gewandkante links von Fig. 1 zum Rand hin; Reliefgrund rechts vom Kopf	Blau	78, 3
	I 454	4	Rockfalte rechts zwischen den Beinen	Blau	78, 2
	I 454	5	linke Armbeuge	Blau	
	I 454	1	Rockfalte über rechtem Knie	Rot	
	I 454	1–3	Schildinnenseite und Schildrand	Rot	
	I 454	4	Rockkante innen am linken Knie; rechts unter der Achsel	Rot	
	I 455		Reliefgrund rechte obere Ecke	Blau	
	I 455	1	Reliefgrund links der Hüfte, beim Bohrloch	Blau	
	I 455	2	Reliefgrund hinter Helm	Blau	80, 2

	I 455	2	Innenseite linker Oberschenkel und Reliefgrund daneben	Rot	80,3
	I 455	3	Schildinnenseite	Rot	
	I 455	4	Schildinnenseite, Helm, Helmbusch	Rot	
	I 457	3	Reliefgrund links vom Helmbusch	Blau	
	I 457	1	mehrfach: Schildinnenseite und Rand	Rot	84,2.3
	I 457	3	Gewandfalten am Bein und Gesäß	Rot	
	I 457	4	Gewandfalten zwischen den Beinen in Kniehöhe; Schildrand	Rot	
	I 458	1	an abstehender Rock- und Chlamysfalte; Chitonrock bei Vertiefung zum Schild	Rot	
	I 458	3	oberer Schildrand	Rot	
	I 458	4	Rücken und Gesäß	Rot	85,2
	I 459	1	Reliefgrund links vom Helm	Blau	
	I 459	1	am oberen Schildrand (Augenhöhe) und am Helm	Rot	
Westwand, Stadtbelagerung	I 460		linker Dachfirst	Blau	
	I 460		linker Dachfirst	Rot	
	I 462	8	über der Fig. am angefügten Fragment	Blau	90,2
	I 462	12	Reliefgrund hinter linker Wade der Fig.	Blau	90,3
	I 462	14	unter rechter Hand und rechts von Kopf und Schulter der Fig.	Blau	
	I 462	3	am oberen Schildrand zwischen Unterschenkeln der Fig.	Rot	
	I 462	7	Bauch der Fig.	Rot	
	I 463	4	an der Os des rechten Oberschenkels der Fig. (dort Relief sehr tief wegen des Tores)	Rot	
	I 464	2	Schulter (?)	Blau	
	I 465	2	an der Brust der Fig.	Rot	
	I 465	3	am Helm	Rot	
	I 466	1	Reliefgrund vor Kinn	Blau	100,2
	I 466	5	Reliefgrund über Kopf	Blau	
	I 466	6	Reliefgrund über Kopf	Blau	
	I 466	13	Reliefgrund links vom Kopf	Blau	
	I 466	1	am Helm	Rot	
	I 466	9	am Helm	Rot	100,3
	I 466	10	am Helm	Rot	
	I 467	3	am Gewand in Bauchhöhe	Blau	
	I 467	3	an der linken Wade	Rot	
	I 467	4	am linken Unterschenkel	Rot	
	I 467	5	an der Taille	Rot	
	I 468	2	am linken Oberarm (unter der Achsel) der Fig.	Rot	
	I 468	4	am rechten Arm an der Schildinnenseite unter dem Ellenbogen der Fig.	Rot	
Westwand, Amazonomachie	I 469	1	am Reliefgrund unter dem linken Ellenbogen der Fig.	Blau	103,4
	I 469	1	am Zipfel der phrygischen Mütze der Fig.	Rot	
	I 469	2	an der rechten Schulter der Fig.	Rot	
	I 469	5	in der rechten Achsel der Fig.	Rot	
	I 471	1	am Reliefgrund zum Rand, links vom rechten Bein der Fig.	Blau	

	I 471	2	Kruppe/Schenkel des Pferdes	Rot	
	I 471	3	am Fuß der Fig; Gesicht und Oberschenkel der Amazone Fig. 3	Rot	
	I 472	2	am Panzer	Rot	
	I 472	3	am linken Vorderbein des Pferdes	Rot	
	I 472	4	am Knie und Schild (?)	Rot	
	I 473	1	am Gesäß, an der Gewandfalte, Schulter, Bart, am linken Fuß	Dunkelrot	
	I 473	2	an der Kruppe des Pferdes	Dunkelrot	
	I 475	1	an der rechten Hand und am Speer	Blau	
	I 475	1	am Helm und am Plattenrand darüber	Rot	108,2.3
	I 476	1	am Helmbusch	Blau	
	I 476	1	am Helm (?), Schildinnenseite	Rot	
	I 476	4	Oberhalb des Armes und an Rs des Helmes	Rot	
	I 478	4	am Reliefgrund hinter der Kruppe des Pferdes Fig. 4	Blau	113,2
	I 478	5-6	am Reliefgrund über der Gewandfalte der Chlamys von Fig. 6, an der Kruppe von Fig. 5	Blau	113,3
	I 479	2	an der Chlamysfalte hinter dem Ellenbogen und zwischen Körper und Armbeuge	Rot	116,2
Nordwand, Leukippidenraub	I 534	1a	am Reliefgrund; am rechten Hinterbein; an der Bauchkante	Blau	
	I 534	1a		Blau	121,2
	I 534	1a–1b	am Reliefgrund zwischen Kopf von Fig. 1a und Hals von Fig. 1b	Blau	121,3
	I 534	1b	Hals, Bauchkante und Reliefgrund darunter	Blau	
	I 534	1c	am rechten Hinterbein	Blau	121,5
	I 534	1d–2	vor den Chlamysfalten von Fig. 2 über Fig. 1d	Blau	121,4
	I 534		am äußeren linken Rand	Rot	
	I 535	3	am Nackenschutz des Helmes	Rot	
Nordwand, Jagd	I 572	2	am Oberarm der Fig. und an der oberen Fläche zum Reliefgrund	Blau	
	I 572	3	am Arm der Fig. an der Os zum Reliefgrund	Blau	132,3
Nordwand, Kentauromachie	I 547	1	rechter Huf, Vorderbein von Fig. 1; bei Fig. 2	Rot (?)	
	I 547	2	an der linken Wade (außen) und rechten Wade; am Oberschenkel, über rechtem Knie; am Gesäß; am Reliefgrund unterhalb des Schrittes; an Außenseite der Chlamys	Rot (?)	
	I 560	1	an der Außenseite des Hinterbeins der Fig.	Rot (?)	

TABELLE 5b: Harzkittung (HaK) und Holzkittung (HoK)

Fries	Platte	Fig.-Nr.	Detail	Tafel
Westwand, Landungsschlacht	I 458	4	HaK: Über dem Helm der Fig.	85,3
Westwand, Stadtbelagerung	I 465	3	HoK: Am Helm der Fig. im Nacken	
Westwand, Amazonomachie	I 479	2	HaK: Über den Mantelfalten der Fig. in einem Hohlraum	
Nordwand, Leukippidenraub	I 531	1a–d	HaK: An der linken Ecke unterhalb der Vorderbeine	118,2

V.5. DER RELIEFSCHMUCK AM GRABBAU: SPIEGEL VON SELBSTREPRÄSENTATION DER LYKIER?

Die auf dem Grabhaus dargestellten Themen entsprechen den für Grabbauten in Lykien bekannten Motiven: eine Mahlszene mit einem Lagernden auf einer Kline, eine daneben sitzende weibliche Figur und eine Dienerfigur sowie ein kleines Kind, das am Bettrand sitzt und als Tochter des Lagernden zu verstehen ist. Auch die Reliefs auf den Schmalseiten mit den Kalathiskostänzern und dem Thronenden, dem sich ein Besucher nähert, zeigen Themen aus dem sepulkralen Kontext der Klassik und auch des klassischen Lykien und verweisen auf die Lebenswelt des Grabherrn und sein familiäres Umfeld[204].
Die Reliefs des Grabsockels sind stilistisch eng verwandt und sicherlich von einem Künstler oder einer Werkstatt ausgeführt worden, wobei man sich an Vorbildern aus dem ausgehenden 5. Jh. v. Chr. orientierte, wie vor allem die blockhaften Steilfalten der weiblichen stehenden Figuren zeigen. Die Gewandgestaltung der sitzenden Figur I 585a (Taf. 13, 6) zeigt in ihrer zum Teil zittrigen und engen unregelmäßigen Linienführung Reminiszenzen von Gewändern aus der frühen Klassik, die beispielsweise vom Harpyienmonument und von anderen Denkmälern aus Xanthos bekannt sind[205]. Vergleichbar ist die Gestaltung der Falten auch mit jener der Figuren des Gelages auf der Südseite des Heroons (Taf. 204, 2–206, 2) und der Mahlszene auf dem Grab 9 in Myra (Taf. 172, 2)[206].

V.6. TRADITIONEN IN LYKIEN ZWISCHEN OST UND WEST: DER BILDSCHMUCK DES HEROONS

Fragestellungen zu Identitäten stehen in den letzten Jahren vermehrt im Fokus der archäologischen Forschung, sodass an dieser Stelle eine Definition angebracht ist, die für den Rahmen der nachfolgenden Untersuchung notwendig und gültig ist[207]. Wichtig ist, dass vor allem die archäologische und epigraphische Evidenz zu einer „Identitätsfindung“ der lykischen Bevölkerung bzw. in Lykien beitragen kann.
Untersuchungen zu Frage von Identitäten und zur Identitätsfindung in Lykien berühren zwangsläufig unterschiedliche semantische Ebenen: Zum einen bestimmt die Herkunft der Bewohner dieser Landschaft deren Identität, zum anderen tragen „Einflüsse“ von außen zur Identitätsbildung bei, soweit diese von der Bevölkerung zugelassen bzw. den Bedürfnissen der Lykier angepasst wurden. Außerdem sollten wirtschaftliche und politische Interessen berücksichtigt werden, die Einflüsse gefördert (z. B. Sprachen) und die Beschäftigung mit bestimmten Themen nach sich gezogen haben (z. B. griechische Mythen, ägyptische Bes-Figuren, griechische Götter). Weiters bestimmen Sprache, Schrift und kulturelle Affinität das Gesamtbild einer Kulturlandschaft, die sich anhand ihrer Denkmäler und ihrer Bilderwelt präsentiert[208].

Im Fokus der Betrachtungen stehen folgende Fragen:
Wie und woran ist lykische Identität erkennbar und ablesbar?
In welchem historischen Kontext ist Akkulturation in Lykien zu betrachten?
Welche kulturellen Einflüsse von außen werden zugelassen bzw. aufgenommen?
Wodurch wird der Umgang mit diesen Einflüssen, d. h. mit griechischen, persischen und anderen, greifbar?
Welche semantischen Ebenen werden berührt?
Welche Themen – beispielsweise aus der griechischen Mythologie – spielen in der Bilderwelt der Lykier eine Rolle und warum, welche tun es nicht?
Wie ist das Bildprogramm des Heroons von Trysa in diese Fragestellung einzuordnen und welchen Stellenwert haben die Bedürfnisse des Grabherrn in diesem Kontext?

206 Borchhardt 1975a, 118–120 Taf. 65 B; 66 A. B: Die vorgeschlagene Datierung des Grabes 9 in Myra in die 2. Hälfte des 4. Jhs. v. Chr. erscheint spät. Der Argumentation, dass Symposiasten mit erhobenem Rhyton in Frontalansicht erst nach 350 v. Chr. üblich sind, ist entgegenzuhalten, dass dieses Motiv auch auf dem Gelagefries des Heroons (I 493, Fig. 2, Abb. 388) und auf dem Nereidenmonument (BM 898, BM 899 und BM 903, Taf. 176, 4–6) zu sehen ist, die beide früher, also um 410–400 v. Chr., datiert werden (s. Kap. VIII.).

207 s. auch oben Kap. I.1. Die Frage nach Identitäten bezieht sich in der archäologischen Forschung in den letzten Jahren verstärkt auf dem Mittelmeerraum und den Orient und wird ebenso im Rahmen der „Romanisierung“ untersucht. An dieser Stelle kann auf das Gesamtphänomen nicht eingegangen werden, dies müsste in mehreren interdisziplinären Studien untersucht werden, wie untenstehende Zitate beispielhaft zeigen. Allgemein zu dieser Thematik vgl. beispielsweise Jones 1997; Insoll 2007, mit entsprechender Lit.; Tuplin – Allen 2007; Darbandi – Zournatzi 2008; Jacobs – Rollinger 2010; Gruen 2011; Gruen 2011a; Tuplin 2011; Brun u. a. 2013; Dusinberre 2013. Zur Entwicklung im fortgeschrittenen 4. Jh. v. Chr. in Lykien und dem benachbarten Karien vgl. Brun 2013a, 11–16; Corsten 2013, 77–84; Held 2013, 93–100; Pedersen 2013, 127–143. Fragen zu Identitäten im nördlichen Anatolien erörtern die Beiträge in: Bekker-Nielsen 2014, die in diesem Kontext nicht diskutiert werden.

208 Vgl. jüngst auch Colas-Rannou 2013, 51–60, die eine Öffnung nach Osten (Perserreich) und Westen (Griechische Welt) in der Bilderwelt der Lykier konstatiert. Zu Fragen von Ethnizität und Identität in der Antike s. auch die Beiträge in: Malkin 2001; Zimmermann 2003, 265–279 mit Lit.; Hülden 2007; Brun u. a. 2013; zur Evidenz in der Keramik vgl. jetzt z. B. Lemaître u. a. 2013, 189–212 und entsprechende Beiträge in Brun u. a. 2013. Die Diskussion um Identitäten kann an dieser Stelle nur auf die Fragestellung im Rahmen des Heroons von Trysa fokussiert geführt werden, da die Literatur zu diesem Thema inzwischen sehr umfangreich geworden ist und eine ausführliche Erörterung den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde.

Die Denkmäler Lykiens vermitteln ein heterogenes Bild, sowohl in Bezug auf die Schrift und die epigraphischen Zeugnisse als auch auf die Architektur und die Ikonographie der erhaltenen Monumente: Die lykische Schrift ist neben den Grabdenkmälern das wichtigste Zeugnis lykischer Identität[209]. Diesbezüglich vergleichbar ist die karische Schrift, die auf zahlreichen Denkmälern in Karien erhalten ist, wobei neben Inschriften in Stein auch solche auf Münzen und Gefäßen erhalten sind und belegen den Gebrauch der karischen Schrift (und Sprache) vom 5. Jh. v. Chr. bis in hellenistische Zeit[210].

Weitgehend indigene oder lokale Traditionen manifestieren sich in den vielen Siedlungen unterschiedlicher Größe, die zum Teil auch als kleinere Dynastensitze angesprochen werden können. Vergleichbare Phänomene sind auch im benachbarten Karien in archaischer und klassischer Zeit zu beobachten[211]. Wie schon W. W. Wurster bemerkt hat[212], sind archäologische Evidenzen für Anlagen, die auf größere – unseren Vorstellungen gemäße – Wohnbereiche und Dynastenresidenzen schließen lassen, spärlich. Die Hangsiedlungen, die in der Forschung vor allem wegen der geringen Größe auch als Fluchtburgen gedeutet werden bzw. fortifikatorischen Charakter und Funktion hatten, lassen sich kaum mit Residenzen von Dynasten vereinbaren[213]. Doch scheint der Diskussionsansatz in eine Richtung zu gehen, die dem Dynastensystem offenbar nicht gerecht wird, außerdem sind Wohnbereiche generell in Lykien noch zu wenig untersucht und erhalten, um diesbezüglich gesicherte Aussagen machen zu können[214].

Traditionen aus dem griechischen Festland klingen in der monumentalen Grabarchitektur an, in der Auswahl der Bildthemen bzw. der Mythen im Bildprogramm des Skulpturenschmucks, in Bewaffnung und Rüstung der Krieger sowie auf griechischen Inschriften. Ikonographische Traditionen aus dem persischen Osten sind anhand von Trachten und Bildelementen, die auf eine orientalische Herkunft weisen, greifbar, weiters durch aramäische Inschriften, die auf der Trilingue aus Xanthos neben dem lykischen und griechischen Text offenbar eine Bevölkerungsgruppe ansprechen, die in dem Gebiet ansässig war und wiederum auf persische Wurzeln zurückblicken kann, und die ebenso auf die Souveränität des persischen Großreiches hindeuten[215].

Lykien war also seit jeher unterschiedlichsten Einflüssen ausgesetzt[216]. Die sichtbarsten Spuren hinterließen offensichtlich griechische und persische Elemente, die sich nicht nur im Bildschmuck der Denkmäler, sondern auch in der Münzprägung und in der Architektur zeigen[217]. Dazu kommen noch dominant vertretene epichorische Elemente, die vor allem in der Form der Grabbauten evident sind und außerdem noch in vielen ikonographischen Merkmalen greifbar werden, die sich nicht ausschließlich, aber besonders in Lykien entwickelt haben. F. Kolb weist auf die Übernahme griechischer Architektur(elemente) am Beispiel des spätarchaisch-frühklassischen Tempelgebäudes in Tüse hin, das einem griechischen Typus folgt[218], womit unmissverständlich klar ist, dass die Gesellschaft in Lykien schon vor der attischen Herrschaft an Traditionen aus Griechenland interessiert war und diese aufgenommen hat[219]. Dieser Trend verstärkte sich im Laufe des 5. Jhs. v. Chr. weiter und hielt auch während der 2. Perserherrschaft unvermindert an. Es entstanden in dieser Zeit des ausgehenden 5. und beginnenden 4. Jhs. v. Chr. monumentale Grabdenkmäler in Lykien, die in der Architektur und im Skulpturenschmuck dominant griechische Einflüsse, sogar griechische „Identitätsformeln" aufweisen[220]. Die monumentalen Grabbauten in Xanthos und Limyra und auch im karischen Halikarnassos spiegeln nicht nur in ihrer architektonischen Form, sondern auch in ihrem Skulpturenschmuck in einzigartiger Weise Akkulturationsphänomene wider, die direkt zu Vorbildern nach Athen führen und ebenso in den persischen Osten[221].

209 Vgl. z. B. Frei 1976; Metzger u. a. 1979; Eichner 1983 und in jüngerer Zeit: Eichner 2006; Neumann 2012. Das „Corpus der lykischen Sprachdenkmäler, Teil 1: Die ostlykischen Inschriften" wird derzeit von B. Christiansen und M. Seyer vorbereitet. Zur Identität der Lykier unter Beibehaltung ihrer Schrift und das Konzept der autonomen Verwaltungsstrukturen während der achaimenidischen Herrschaft s. Dusinberre 2013, 260–271; Tuplin 2011, 150–182, bes. 165 f. zu Lykien.

210 Piras 2009, 229–250.

211 z. B. Held 2006, 41–52; Pedersen 2009, 339–345; Pedersen 2013, 127–143.

212 Wurster 1977; Wurster 1993; vgl. auch Kolb 2008a. Aufgehende (Holz-)Strukturen von Wohngebäuden sind nicht mehr erhalten, doch lassen sich auch in den noch vorhandenen Grundmauern keine feudalen Residenzstrukturen nachweisen.

213 z. B. Zimmermann 1992, 11–20; Marksteiner 2002, 43–45. 92–97.

214 Zu den Residenzstädten und Siedlungen in Lykien und deren Einteilung nach Größe, Funktion und Bedeutung siehe auch Kolb 2008a und die neuesten Studien von Borchhardt – Bleibtreu 2013, bes. 1–44. 285–303; s. auch Borchhardt 2015.

215 Zur ethnischen Aspekten der Bevölkerung in Lykien in der Klassik s. Borchhardt 2000, 128–137, bes. 137 (zur Ethnogenese der Bevölkerung von Zêmuri); Carruba 1993, 11–25; Keen 1998, 13–33, bes. 29–31; Borchhardt 1999; Bochhardt 2000; Domingo Gygax 2001, 68–92; Kolb 2003; Brun u. a. 2013.

216 Siehe auch die Studien zu vergleichbaren Phänomenen in anderen Kulturlandschaften der Türkei: Pedersen 2013a, zur identitätsstiftenden Etablierung einer „karischen" Kultur unter der Herrschaft der Hekatomniden; Konuk 2013, der die Identität der Hekatomniden im Spiegel der Münzprägung in Karien darlegt, und andere Beiträge in Brun u. a. 2013 und Henry 2013a. Im Kontext der Kontakte und Akkulturationsphänomene konstatiert E. van Dongen, dass „The Lycians and Carians were never known for their cultural achievements, so when they met the Ionians, they immediately entered into a process of Hellenization", van Dongen 2007, 29.

217 Vgl. Akurgal 1941; Keen 1998, 61–70; Kolb 1999, 155–171, bes. 162. 166 f.; 169–171 (auf diesen Beitrag hat mich P. Dintsis aufmerksam gemacht); Akurgal 1993; Domingo Gygax 2001, (z. B.) 67 f.; Kolb 2003; Kolb 2008a, 159–167; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 320–322.

218 Kolb 1994, 13; Kolb 2008a, 159–161; Kolb 2013, 113–126; Pedersen 2013, 127–142.

219 Schuchhardt 1927; Praschniker 1933a; Childs, 1973; Borchhardt 1976a, 108–117; Childs 1976; Bruns-Özgan 1987, 51 f. 69–81; Kolb 2003, 212 f.; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 203–251.

220 Pedersen 2013, 130–132. Für das Nereidenmonument in Xanthos konstatiert der Autor einen griechisch-attischen und sehr dominant auch kleinasiatischen Einfluss, ebenda 132–134.

221 Jüngst dazu Prost 2013, 177–184; Kolb 2013, 113–126. Childs – Demargne 1989, 315–376, bes. 369–376, unterscheiden für die Bildhauerarbeit am Nereidenmonument die Werkstatt M I als griechische und M II als lokale, vermutlich xanthische.

Singulär sind Einflüsse aus dem ägyptischen Kulturkreis, die in den Bes-Figuren am inneren Türsturz des Heroons zum Ausdruck kommen[222]. Außerdem muss man davon ausgehen, dass sich viele ikonographische Elemente und Traditionen in unterschiedlichen antiken Gesellschaften und Regionen parallel entwickelt haben. Dies ist beispielsweise bei Darstellungen mit Mahl und Gelage und bei Jagd- oder Kampfbildern evident[223], sodass in diesen Fällen vielleicht typologische Einflüsse nachweisbar sind, nicht aber unbedingt ikonographische, da solche Themen in den antiken Lebenswelten generell von Bedeutung waren und die Lykier ebendiese Bilder als Reflexion auf ihr Leben vorzugsweise auf den Grabmälern darstellen wollten. Sie verweisen damit auf das, was ihnen bzw. individuell dem Verstorbenen im Diesseits von zentraler Bedeutung war, sei es die Zusammenkunft beim Mahl oder die Unternehmung einer Jagd oder eines Kampfes, um die Arete hervorzuheben.

In Lykien scheinen Akkulturationsprozesse eine lange Tradition zu haben, die in die frühen Zeiten des Kulturaustauschs im Mittelmeerraum und besonders in die Ägäis zurückführt, dort aber eine Konzentration in der Zeit zwischen dem 6. bis zum 4. Jh. v. Chr. aufweist[224]. A. Chaniotis hat in seinem Aufsatz dazu Folgendes zusammengefasst: „The Mediterranean Sea has more often been a facilitator of communication than a barrier, and communication contributes to a wide diffusion not only of flora, fauna, and artefacts, but also of culture. And rituals are an important component of cultural traditions. Ritual transfer is, therefore, neither a rare nor a surprising phenomenon."[225]. Außerdem haben Akkulturationsphänomene auf lykischem Boden keinen aufgezwungenen oder verordneten Charakter, der mit historischen Ereignissen einhergeht, abgesehen von dem Phänomen der „Denkmälerlücke" im sepulkralen Bereich während der attischen Herrschaft, unter welcher Lykien eine politische Einheit bildete und als solche auch in den Tributlisten geführt wurde[226]. Die Bemühungen Athens, auch nach der Niederlage des Melesander die Einflussnahme in Lykien (und auch Karien) zu halten, lassen sich vor allem mit der Kontrolle über die Seeroute nach Ägypten und der Vormachtstellung gegen das Perserreich erklären[227]. In den Jahren der 1. und 2. Perserherrschaft blieben vorhandene Verwaltungsstrukturen in Lykien offenbar bestehen, was von einer hohen Flexibilität seitens der Perser zeugt, die zwar die Kontrolle ausübten, nicht aber in die lokalen Strukturen eingriffen[228]. Dieses Phänomen begegnet seitens der Perser mehrfach, die den unterworfenen Gebieten und Ländern die kulturelle Identität offenbar ohne Einschränkung ließen, denn weder wurde die persische Sprache offiziell eingeführt, noch die Religion eingeführt. Die jüngere Forschung spricht von „Persian tolerance" und *pax Persica*[229]. Der Erfolg dieses Konzepts zeigt sich in den weitgehend konfliktfreien Perioden der persischen Herrschaft in den Satrapien Kleinasiens[230]. Die Übernahme persischer Elemente und persischer Kultur erfolgte offenbar auf freiwilliger Basis. Betrachtet man nun die fehlenden Bilder auf Grabdenkmälern in der Zeit der attischen Herrschaft, so liegt in der „Gräberlücke" eine Folge des von Cicero (Cic. Leg. 2, 26, 64) überlieferten Anti-Luxus-Gesetzes, das in die Zeit von 490–440 v. Chr. fällt, mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit vor[231]. Die lykische Gesellschaft hat dies wohl als unangenehme Beschränkung bzw. Eingriff in kulturelle Traditionen empfunden, die unter der Perserherrschaft unabhängig gelebt werden konnten und ihren Niederschlag in der Gräberwelt fanden[232]. Jedenfalls kann aus dem historischen Kontext geschlossen werden, dass den Lykiern die wieder anwachsende Stärke der Perser in der 2. Hälfte des 5. Jhs. v. Chr. ein willkommener Anlass war, ihre Unabhängigkeit zurück zu erlangen. Unabhängig davon spiegelt sich griechische Kultur verstärkt in der Bilderwelt der Lykier wider, ein interessantes Phänomen angesichts der pro-persischen Haltung der Lykier. Umso gewaltiger war offenbar die Verteidigung gegen den Angriff der Griechen unter der Führung des Melesander, der 430/429 v. Chr. ausgeschickt wurde, Lykien zurückzugewinnen[233]. Daher wird die Erwähnung dieses für Lykien bedeu-

222 Über weitreichende Kontakte zwischen Ägypten und dem östlichen Mittelmeerraum bzw. dem Orient s. Merrillees 2003, 35–39; Duistermaat – Regulski 2011. Zu den Auswirkungen des griechisch-persischen Konflikts auf die Wirtschaft Ägyptens, der auch einen gegenseitigen Austausch auf verschiedenen Ebenen zur Folge hatte, s. auch Müller-Wollermann 2011, 589–597. Außerdem verweist die Autorin auf den Import von Getreide aus Ägypten nach Phaselis an der Südküste Lykiens, ebenda, 594. Ähnliches könnte man auch für Myra/Andriake und Phoinikousa/Finike vermuten, denn auch diese Orte lagen an der Schiffsroute von Griechenland nach Ägypten. Vgl. auch van Wijngaarden 2011, 225–251. Zur Verbreitung des Bes im östlichen Mittelmeerraum s. auch die Zusammenstellung bei Stylianou 2007, 130 f; Treuber 1887, 50.

223 Dentzer 1982; Rashad 1996, 241–255; Seyer 2007a; Borchhardt – Perkidou-Gorecki 2012, 283 f. 309 f.

224 Kolb 2000, 39. 83; Kolb 2003, 207–233, bes. 210–213. Vgl. auch Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 319–320.

225 Chaniotis 2005, 148–152. 164–166. Zum Phänomen des Ost-West-Gedankens vgl. auch Bowersock 2005, 167–178.

226 Vgl. auch Keen 1992a, 152 f.; Zimmermann 1992, 21 f.; Keen 1998, 97–111; Borchhardt 2000, 91–95. Ungeklärt ist bisher die Vereinheitlichung Lykiens (Λύκιοι καὶ συντελεῖς) in den Tributlisten, die einzelne Dynastenzentren und Herrschaftssitze nicht anführen, wie Zimmermann 1992, 22 f. mit Anm. 41 betont. Der Lykische Bund wird in der Forschung erst in das 3. Jh. v. Chr. datiert, vgl. Keen 1998, 178–181; Behrwald 2000, 15–22.

227 Keen 1992a, 152–157; Bleckmann 1998; Keen 1998, 125–135.

228 H. Klinkott macht am Beispiel Karien deutlich, dass die Reichspolitik der Perser nicht in die bestehenden inneren Verhältnisse des Landes eingriff und daher auch keine Akkulturationsprozesse erwartet werden können: Klinkott 2002, 178 f. Zur Evidenz persischer Namen in lykischen Inschriften, die sich v. a. seit dem Hellenismus häufen, vgl. Sekunda 1991, 83–143, bes. 108. Ähnlich sind die Perser während der Herrschaft über die Ägypter verfahren: „… the Persians seem to have governed Egypt as light a hand as possible, relying on strategically placed garrisons and a good network of intelligence", wie Ray 1987, 79 das formuliert. Vgl. auch Pedersen 2013, 127–142.

229 Brosius 2011, 136–138.

230 Dazu s. Brosius 2011, 135–145.

231 Gruen 2011a, 79 f. betont die differenzierte Darstellung des Verhältnisses Griechen-Perser bei Herodot, wobei der Hinweis auf den gemeinsamen „Stammvater" Perseus (Hdt. 7, 61) als ein verbindendes Phänomen und die Zeit der „mythischen Feindschaft" zwischen Trojanern („dem Osten") und Griechen („dem Westen") oft als Grundlage für die Konflikte zwischen Persern und Griechen gesehen wird (Hdt. 1, 1–5). Vgl. auch Tracy 2008, 1–8; Tuplin 2011, 164–169.

232 Zur Organisation der persischen Herrschaft in Anatolien vgl. jüngst Dusinberre 2013, 49–82, bes. 72–79. 83–93. 259–271.

233 Vgl. Thuk. 2, 69. Von Seiten der Griechen eine durchaus verständliche Unternehmung, die aus wirtschaftlichen Gründen und auch aus der Befürchtung, dass die Macht der Perser überhand nehmen könnte und sich zur Gefahr für Griechenland entwickeln könnte. Diese „alten" Feindschaften zwischen Ost und West gehen auf

tenden Kampfes und Sieges auf dem Inschriftenpfeiler in Xanthos nicht verwundern. M. Zimmermann beruft sich in der Definition von Akkulturation im klassischen Sinne auf die Formulierung aus den 1930er Jahren, laut der sie als Folge von direkten Kontakten von unterschiedlichen Kulturen in Veränderungen der Kulturmuster greifbar wird[234]. Das heißt, solche Veränderungen könnten als Erweiterung und Weiterentwicklung bereits vorhandener, indigener Kulturmuster aufgefasst worden sein und vielleicht einen positiven Effekt zu dem schon Bekannten haben. Das Eindringen in – oftmals fest etablierte – Traditionsmuster wird zugelassen, wenn Anreize zu Neuem und Andersartigem damit verbunden wurden. Dauerhafte Konsequenzen solcher Akkulturationsprozesse und sich daraus entwickelnde Veränderungen konnten vermutlich nicht vorhergesehen oder abgeschätzt werden.
Die sichtbaren Einflüsse auf den Grabdenkmälern spiegeln denkbar auch individuelle Interessen wider, wie anhand der Denkmäler sichtbar wird, denn beispielsweise sind persische Elemente nur vereinzelt nachweisbar[235]. Generell scheinen griechische Elemente zu dominieren, was angesichts der langjährigen persischen Oberhoheit in Lykien verwundern mag und für eine weitgehende Eigenständigkeit Lykiens spricht. Außerdem lassen sich persisch-stämmige Bewohner in Lykien anhand der Namensgebung in den Inschriften nachweisen oder auch vermuten, wodurch dann Akkulturationsphänomene in der Bilderwelt nicht mehr im Vordergrund stehen müssen[236].
Die Evidenz der Inschriften stellt einen bedeutenden Teil der Informationen zu lykischen Identitäten, was am stärksten in den Grabinschriften, die oft Aufschluss über gesellschaftliche und soziale Strukturen zulassen, und der Trilingue und Bilingue von Xanthos und Kyaneai zum Ausdruck kommt[237].

DIE MÜNZEN

Wichtige Informationen zu diesem Thema bieten die Münzen lykischer Dynasten[238]. W. Tietz hat klar herausgearbeitet, dass Akkulturationsprozesse in Lykien vor allem in der Münzprägung ihren Niederschlag fanden. Dies zeigt sich nicht nur im lykischen Münzstandard, der zwischen dem griechischen und dem persischen Standard vermittelte[239], sondern auch in der Ikonographie der Prägungen, die sich mehr und mehr an griechische Vorbilder anlehnt und griechische Motive aufnimmt[240]. J. Borchhardt betont die Prägungen mit griechischen Motiven während der Zeit des Attisch-Delischen Seebundes[241]. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass bei der Nennung von Geldsummen auf vornehmlich westlykischen Denkmälern die Inschriften Bezug auf den persischen Münzstandard nehmen und Beträge in Sigloswährung, in *ada*, angegeben werden[242]. Die bekannten Prägeorte der Dynastenprägungen scheinen – soweit die Forschung erkennt – keinen Hinweis auf das Herrschaftsgebiet des jeweiligen Dynasten zu geben[243].
Der Bildschmuck des Heroons von Trysa ist gleichsam ein Bilderbuch von Akkulturationsphänomenen, voll von griechischen Mythen, Themen aus griechischen und orientalischen Lebenswelten gleichermaßen, außerdem von einheimischen lykischen Traditionen, attischen, persischen und lykischen Heroen und ägyptischen göttlichen Wesen. Wie dieser – aus heutiger Sicht für viele Forscher zusammengewürfelte – Bildschmuck im Sinne von Akkulturationsphänomenen und lykischen Repräsentationsformen zu erklären ist, wird unten diskutiert.

DIE GÖTTER

Von der Verehrung der Götter in lykischen Städten zeugen vor allem Inschriften, wie beispielsweise jene auf dem Inschriftenpfeiler von Xanthos, der den Zwölfgöttern im heiligen Bezirk auf der Agora geweiht war[244]. Wie F. Kolb anführt, kann man nicht mit Sicherheit davon ausgehen, dass mit den dort genannten Zwölfgöttern die olympischen

die Darstellung der Konflikte in der Tragödie „Persai" des Aischylos zurück, der in der Schlacht bei Marathon gegen die Perser teilgenommen hatte und seine diesbezüglichen Erfahrungen in dem Stück verarbeitet hat: Zu dem vorbelasteten Perserbild bei den Griechen, die den Feind aus dem Orient als Aggressor erfahren haben – bei Homer mit Paris, der die gesellschaftliche Ordnung der Griechen stört und die Gastfreundschaft durch die Entführung der Helena missbraucht, bei Aischylos mit dem Versuchen, die Macht nach Griechenland auszudehnen und das „Allerheiligste" der Athener, die Akropolis zu zerstören: vgl. dazu auch Tracy 2008, 1–8.

234 Zimmermann 2003, bes. 265 mit Anm. 1.

235 Etwa auf dem Grab Nr. 105 der Nekropole II in Limyra (Borchhardt u. a. 1985, Abb. 21; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 229 f. Abb. 23, 2), an den Wänden des Tumulusgrabes von Karaburun (Summerer – von Kienlin 2010, 322–329), auf dem Nereidenmonument von Xanthos und den Heroa von Trysa und Limyra.

236 Beispielsweise ist das sog. lykische Sitzmotiv, s. Kap. IV.1., Ausdruck des einander gleichberechtigt Gegenübersitzens und auch Disputierens, auf griechischen Denkmälern ebenfalls dargestellt, steht daher nicht in einer „rein" lykischen Tradition: s. dazu Rodenwaldt 1940; Bruns-Özgan 1996; Borchhardt – Borchhardt-Birbaumer 2008; Schürr 2013, 38 f. Colas-Rannou 2013, 58–60 Abb. 8–10 vergleicht die einander gegenübersitzenden Figuren vom Giebel des Gebäudes F in Xanthos mit dem gleichen Motiv auf einem Siegel aus dem 8. Jh. v. Chr., auf dem mittig ebenfalls eine Säule positioniert ist, auf der sich die geflügelte Sonnenscheibe befindet (Toronto, Royal Ontario Museum, Inv. 926.7.2.). Ebenso verhält es sich bei der anakalypsis, die oftmals auf Reliefs in Lykien zu finden ist, jedoch auf eine lange ikonographische Tradition zurückblickt, s. Kap. IV.2.5.

237 Metzger u. a. 1979, 29–42; GHH 1990, 225–227. Zur Trilingue vgl. auch Frei 1976; Eichner 1983; Kottsieper 2001; Neumann – Zimmermann 2003, 187–192; Kolb 2008a, 212–214. Vgl. auch die Untersuchungen zur Gesellschaft in Lykien von Schweyer 2002, 91–170.

238 Zahle 1990, 50–56. 172–179; Zahle 1991, 145–160; Carruba 1993, 11–25; Borchhardt 1999; Borchardt 2000a, 87 f. 95–107; Kolb – Tietz 2001. s. auch Zimmermann 1992, 20–23.

239 Das (west-)lykische Münzsystem vereinfachte die Umrechnung zum persischen Münzsystem und erleichterte mit der Einführung des leichten Standards den Handel und Zahlungsverkehr mit Persien und Athen (Tietz 2002, 65–67). Zur persischen Prägungen in Kleinasien im 5. Jh. v. Chr. vgl. jüngst Mauermann 2013, 121–133.

240 Vgl. Tietz 2002, 66 f. (TL 36) mit Anm. 28, in der die Nennungen gelistet sind. Überwiegend wurden Inschriften mit dieser Währung in Westlykien gefunden (Xanthos, Pinara, Kadyanda), vereinzelt in Sura und Limyra.

241 Borchhardt 2000a, 95–131; vgl. auch Mørkholm 1964; Zahle 1990, 51–56. 172–179.

242 Tietz 2002, 63–65.

243 Carruba 1993, 11–25; Borchhardt 2000a, 95 f. 106–131 mit Abb. 1–9; Kolb – Tietz 2001, 347–416; Kolb 2008a, 154–159; vgl. auch Tietz 2003, 46–51. Spier 1987, 29–37 konstatiert für die Münzen aus dem „Decadrachm (oder Elmalı) hoard", die in den Zeitraum von 470–450 v. Chr. zu datieren sind, mehrere Exemplare des Kuprlli, die in Xanthos und Limyra gemünzt wurden.

Götter gemeint sind. Eine Angleichung der olympischen bzw. griechischen Götter an Gottheiten in Lykien belegen die Götternamen, die wiederum durch epigraphische Zeugnisse bekannt sind[245]. G. Neumann geht in seiner Untersuchung zu den lykischen Göttern anhand lykischer Inschriften von einer Übernahme von Gottheiten und deren Namen aus dem Luwischen und einer Gleichsetzung mit einem griechischen „Pendant" aus und erklärt diese These anhand der Götter Malija-Athena, Natri-Apollon, Trqqas-Zeus[246]. Ein Silberkopfrhyton aus Ägypten im British Museum in London nennt Artemis und Apoll in griechischer und lykischer Schrift: Die „zur Agora gehörigen Gottheiten" bezeugt die Inschrift auf dem Sarkophag des Khudalijê in Kyaneai, der in das frühe 4. Jh. v. Chr. datiert wird[247]. Aus der Grabformel kann die Verehrung von Göttern auf den gemeinen Plätzen von Städten und Siedlungen angenommen werden, die vermutlich als Folge eines Akkulturationsprozesses zu verstehen ist[248]. Der Inschriftenpfeiler von Xanthos bringt nicht nur eine Erwähnung der θεοί 'αγοραῖοι, sondern auch ein Zitat eines Siegesepigramms, das mit dem attischen Anathem in Delphi verbunden wurde[249]. Der Rückgriff auf ein „attisches" Epigramm zeugt von einer bewussten Übernahme griechischer „Identität"[250].

DIE HEROEN

Angesichts der drei Heroen, die auf den Friesen des Heroons dominant zur Darstellung gekommen sind, erhebt sich die Frage nach ihrer Auswahl für den Bildschmuck[251]. Im Falle des Bellerophon liegt die Präsenz auf den Friesen klar auf der Hand: Er gilt als Stammvater der Lykier und bekämpfte die drei großen Gefahren, von denen die Lykier bedroht wurden, die Chimaira, die Amazonen und die kriegerischen Solymer[252]. Perseus machte die Durchführung der drei Aufgaben, die Bellerophon zu erfüllen hatte, durch die Tötung der Medusa und die „Geburt" des Pegasos erst möglich[253]. Welche der Taten des Perseus und vielleicht auch des Bellerophon außerdem auf dem Ostfries dargestellt waren, bleibt offen. Diese beiden Heroen sind also eng miteinander verbunden und der eine mit seinen Taten ohne den anderen nicht denkbar. Die Akroterfiguren des Heroons von Limyra zeugen ebenfalls von der Bedeutung der beiden Heroen für die Lykier. Theseus fällt als der attische Heros am meisten auf unter all den anderen mythologischen Themen, die die Friese schmücken. Er war nicht nur der Gründerheros von Athen, sondern zeichnete auch für den Synoikismos von Attika verantwortlich und war Vorbild für die Jugend Athens und deren Retter[254]. Dies zeigt sich vor allem in der Gewichtung der Visualisierung der Tötung des Minotauros in der Vasenmalerei des 6. Jhs. v. Chr. Sechs Heldentaten, von denen zwei auf den Friesen erhalten sind (I 512–I 515, Taf. 152, 1; 153, 1. 2; 154, 2), hatte Theseus auf dem Landweg nach Athen zu vollbringen, sechs Verbrecher galt es zu bezwingen[255]. Davor musste er die Waffen heben, auch dieses Ereignis ist auf den Friesen dargestellt (I 510, Taf. 151, 1). Die Tötung des Minotauros wurde ebenfalls visualisiert (I 511, Taf. 151, 2). Theseus war nicht nur göttlicher Abstammung, er verkörperte mit seinen heroischen Taten auch die Areté, die Tüchtigkeit und Kraft der Jugend, das Vorbild der ephebischen Jugend, die Bereitschaft, sich dem Feind zu stellen und Gefahren zu beseitigen. Die Auswahl der Theseustaten auf dem Poseidontempel in Sounion und dem Hephaisteion in Athen ist vor dem historisch-politischen Hintergrund der Perserkriege zu verstehen, wie auch I. Leventi betont[256]. Mit der Wahl des Themas für den Fries der Ostwand des Heroons kann die Affinität des Grabherrn zum Griechentum zum Ausdruck gebracht worden sein.

Die Vernichtung des Minotauros im Labyrinth von Kreta lässt sich mit der Bezwingung der Medusa durch Perseus und der Tötung der Chimaira durch Bellerophon vergleichen. Alle drei Heroen sind „Stammväter"[257], alle drei haben zumindest die erfolgreiche Überwindung eines bzw. mehrerer gefährlichen Monster oder Feinde gemein und können einen Tatenkatalog vorweisen, der dem demokratischen Grundgedanken

244 Vgl. Frei 1990a, 1828 f.; Neumann – Zimmermann 2003, 187–192, bes. 188 f. mit Anm. 3; s. auch Le Roy 1990, 41–44; Kolb 2008a, 58 f. Abb. 88; 112–114.

245 Zu lykischen Gottheiten s. Demargne 1979, 97–101; Neumann 1979a, 259–271; Bryce 1986, 172–191 sieht zahlrieche Kulte im 4. Jh.v. Chr. in Lykien etabliert. Le Roy 1990, 41–44; Frei 1990a, 1847–1850; Borchhardt 1990, 142 f. mit Anm. 156 vermutet in Limyra Tempel oder Kultstätten für die zwölf lykischen Hauptgötter, die zum Teil mit den olympischen übereinstimmen. Keen 1998, 192–213; Kolb 2008a, 59 verweist auf die Selbstverständlichkeit der Nennung der θεοί 'αγοραῖοι und schließt eine Bezugnahme auf griechische Vorbilder aus. Dazu auch Frei 1990a, 1828 f. Zum Inschriftenpfeiler s. auch Demargne 1958, 79–102; GHH 1990, 225 f.; Nieswandt 1995, 19–44. Zusammenfassend zu indigenen und griechischen Gottheiten und Kulten in Lykien und Karien vgl. Frei 1990a, 1847–1850; Held 2013, 93–100; Waelkens 2013, 407–412; s. auch Dusinberre 2013, 207–244, bes. 222–226; Raimond 2007; Kolb 2008b.

246 Neumann 1979a, bes. 270 f. Zu Gottheiten und Kulten in Lykien vgl. auch Raimond 2006, 647–655; Benda-Weber 2005, 63–72; Frézouls 1993, 203–212.

247 Neumann – Zimmermann 2003; Kolb 2008a, 59.

248 Borchhardt 1976a, 47 f. Taf. 18, 3; 19, 3. 4; GHH 1990, 120 f. (1. Hälfte des 4. Jhs. v. Chr.); s. auch Le Roy 1990, 41–44; Tietz 2003, 322–327; Raimond 2006, 647–655; Schuler 2001/2002, 260–275; Borchhardt 1990, 142 f.

249 Dazu Nieswandt 1995, 23 f.

250 In Karien beispielsweise zeugen Kultbauten von der Verehrung griechischer und karischer Gottheiten: Bokisch u. a. 2013, 129–162; s. auch Beiträge in Rumscheid 2009 und bes. Tietz 2009, 163–172.

251 Vgl. Jacobs 1987, 65 f.; Barringer 2008, 177 f. 191–196.

252 Lochin 1994, 214–230, bes. 224–229 Nr. 145–239 Taf. 152–170. Zum Volk der Solymer vgl. auch Treuber 1887, 22–27.

253 Jacobs 1987, 65.

254 Vgl. Flashar u. a. 2003, 12 f.: „Von da an blieb er … die demokratische Identifkationsfigur"; von den Hoff 2009b, 98–101. Die Taten des Theseus auf den Friesen des Poseiodontempels in Sounion werden in ähnlicher Weise gedeutet, s. Leventi 2008, 43–49, die auch das von Paus. 1, 17, 2 erwähnte Gemälde mit der Thessalischen Kentauromachie als Vorbild für die Darstellung dieses Themas in der Vasenmalerei ansieht.

255 Vgl. Kap. IV.2.13. *Theseus.* Diese sechs Taten sind beispielsweise auf rf. Schalen dargestellt (attisch rf. Kylix des Kodrus-Malers, aus Vulci: London, British Museum, Inv. E48; um 440–430 v. Chr.); Neils – Woodford 1994, 922–951; Flashar u. a. 2003, 17–21 sehen in dem Tatenzyklus des Theseus auch einen Dienst des Heros an der Bevölkerung und erklären somit auch die Beliebtheit des Themas auf Symposionsgeschirr. Mit dem ausgehenden 5. Jh. v. Chr. endet auch die Produktion der Vasenbilder mit den Zyklen des Theseus. Zur Evidenz des Themas in der Vasenmalerei vgl. Flashar u. a. 2003, 18; 23–25.

256 I. Leventi spricht sich bezüglich der Errichtung des Poseidontempels für eine Einbindung in das perikleische Bauprogramm aus, dessen Höhepunkt 449–443/2 v. Chr. angesetzt wird: Leventi 2008, 42 f. 47 f.; vgl. auch Felten – Hoffelner 1987, 169–184.

257 Schefold – Jung 1988, 12–14. 97–127. 233–258. 271–185.

dient: dem Schutz der Bewohner und der Gesellschaft (oder Polisbürger)[258]. Außerdem symbolisieren gerade diese drei Heroen Lykien, dessen Gesellschaft als ein Beispiel gelungener Akkulturation gelten darf, ein Land zwischen dem persischen Osten und dem griechischen Westen, das bei wechselnder Vorherrschaft seine aristokratische Gesellschaftsstruktur und damit eine gewisse Eigenständigkeit beibehalten konnte. Ob dieser Aspekt auch den Auftraggeber bewogen hat, mit den Taten dieser drei Heroen sein Grabmal zu schmücken, lässt sich nur vermuten. Der Grabherr – so vermittelt das der Bildschmuck – könnte in ähnlicher Weise sein Herrschaftsgebiet geschützt und vor äußeren Angriffen bewahrt haben, sich also in der Rolle eines Heroen betrachtet haben[259]. Theseus taucht auch noch im Rahmen der Kalydonischen Eberjagd auf und vermutlich auch beim Amazonenkampf, ist also sehr dominant im Bildschmuck vertreten. Ein jugendlicher Heros, der als Verteidiger und Beschützer auftritt, ist auch in dem jugendlichen Wagenfahrer I 507 (Taf. 165, 1) neben dem Tor dargestellt und wird zu Recht als Nachfolger des Verstorbenen gesehen, der vielleicht auch Stifter dieses Grabdenkmals ist[260].

In diesen Bildthemen spiegelt sich also ein Akkulturationsprozess auf mythischer Ebene wider, auf der die Einwohner Lykiens bereits eng mit Griechenland verbunden waren. Allerdings gilt dies meist nur für monumentale Grabdenkmäler[261], denn Felsfassadengräber oder Sarkophage weisen diese Themen nicht auf. Allein auf dem Deckel des Merehi-Sarkophags lauert eine Chimaira unter der Quadriga (Taf. 174, 4). Bellerophon ist nicht dargestellt, doch wird vermutet, dass sich der Grabinhaber mit dem mythischen Vorfahren gleichzusetzen versucht[262]. Für die Auswahl des Bildschmucks auf den Friesen des Heroons von Trysa könnte man ähnliche Beweggründe vermuten, nämlich dass „dans ce cas le dynaste de Trysa semble faire allusion au parallélisme de sa vie ou plutôt de sa position dans la société avec celles des héros grecs dont les exploits ornent sa tombe“[263].

Alle drei Heroen sind griechischen Ursprungs, Theseus ist der Gründerheros von Athen, Perseus noch dazu Stammvater der Perser und Bellerophon Urahn der Lykier. Somit sind alle drei Heroen eng miteinander verbunden und vermitteln durch ihre Abstammung und ihre Funktion wiederum zwischen den drei Ländern Griechenland – Lykien – Persien. Sie sind somit Ausdruck lykischer Identität, die sich stark von Ost und West beeinflusst präsentiert[264]. Der Kreis schließt sich. Die Auswahl der Heroen auf dem Grabdenkmal spannt einen Bogen zwischen West und Ost und stellt Lykien und damit Bellerophon quasi in der Mitte als Vermittler dar. Die lykischen Dynasten fanden in den Helden nicht nur jeweils einen Stammvater, sondern auch ein Vorbild göttlicher Abstammung, eine mythische Figur, die gefährliche Aufgaben zu bewältigen hatte, die nicht vor Angriffen und Verrat geschützt war und ihre Kraft und Ausdauer beweisen, ihre Verantwortung wahrnehmen musste. „Die Bedeutung der mythischen Gestalten für die Geschichte erklärt sich aus der mächtigen Wirklichkeit, mit der sie … in der Jugend der Menschheit erlebt wurden“, wie K. Schefold es ausdrückt[265]. Die griechischen Helden hatten identifikationsstiftende und vorbildhafte Wirkung und mussten ihre Areté in vielen Abenteuern unter Beweis stellen. Und genau diese nahezu menschliche Seite der Heroen schuf die enge Verbindung zu den lykischen Dynasten. Außerdem waren die Heroen auch Kulturträger. So ist der attische König Theseus im Kampf gegen die Amazonen genauso der Bezwinger der Angreifer aus dem Osten und dem Orient wie Bellerophon, der gegen die mythischen Amazonen und Solymer kämpft[266]. Theseus rettet die Athener durch die Bezwingung des Ungeheuers Minotauros, Bellerophon rettet die Lykier durch die Bezwingung der Bestie Chimaira und Perseus ist der Held, der ihm mit der Tötung der Medusa, deren Haupt der geflügelte Pegasos entspringt, den Weg dafür bereitet[267]. Theseus wiederum tritt mehrfach in Verbindung mit dem Frauenraub auf: Er raubt Helena und Antiope, auch auf dieser Ebene finden sich Gemeinsamkeiten mit den anderen Themen der Friese des Heroons.

258 M. Domingo Gygax geht in seinen Untersuchungen nicht davon aus, das es zur Zeit der Dynasten in Lykien eine der Polis ähnliche Verfassung gegeben hat: Domingo Gygax 2001, 90–92; vgl. Kolb 2008a, 169–183 vermutet die Einführung eines Polissystems im Bergland von Yavu unter der Herrschaft der Hekatomniden vor der Mitte des 4. Jhs. v. Chr. Zu Arbinas vgl. Probst 2012.

259 Die Notwendigkeit, befestigte Siedlungen vor Angriffen zu schützen, erfahren wir beispielsweise aus dem Text des Inschriftenpfeilers von Xanthos und aus zwei weiteren Inschriften, die sich auf die Herrschaft des Arbinas von Xanthos beziehen: dazu s. Domingo Gygax 2001, 69–71.

260 Es ist auch möglich, in dieser Figur einen jung verstorbenen Grabherrn zu erkennen, der in seiner Tüchtigkeit zu Lebzeiten zum Heros stilisiert und sozusagen mit den mythischen Heroen Theseus, Perseus und Bellerophon verglichen wird.

261 Perseus: Heroon von Trysa, Ostwand (I 580); Heroon von Limyra, Akroter (Borchhardt 1976a, 123–125); Grabtumulus von Kızılbel (Mellink 1998, 35 f. Farbtaf. 27–28). Bellerophon: Heroon von Trysa, Südwand innen (I 505); Heroon von Limyra, Akroter; Grabrelief, Tlos (Bruns-Özgan 1987, 273 Kat. F 30); und über die Chimaira auch der Deckel des Merehi-Sarkophags (Demargne – Laroche 1974, 95 f. Taf. 49, 1. 2). Auf dem Nereidenmonument von Xanthos fehlt die Darstellung eines vergleichbaren Heros; s. dazu auch Childs – Demargne 1989, 262 f. 276. Inschriftlich ist der Demos Bellerophonteios in Tlos bezeugt (TAM II 548.11, 36; 590.4), woraus O. Benndorf eine kultische Verehrung des Heros in dieser Region vermutet: Benndorf – Niemann 1889, 61. Vgl. dazu Keen 1998, 211 f. mit Anm. 152 zur numismatischen Evidenz. Kolb – Tietz 2001, 372. 380 Abb. 31. 32 führt für Prägungen des Khinakha das Bildmotiv eines geflügelten Hirschen an. Vgl. auch die geflügelte Hirschprotome auf einer lykischen Silbermünze im British Museum, London: Imhoof-Blumer – Keller 1889, 65 Taf. 11, 13. Der geflügelte Hirsch ist als Wappentier bekannt, unter den Fabelwesen taucht das fleischfressende Peryton (= geflügelter Hirsch) in der Antike noch nicht auf. Kultische Verehrung für Sarpedon zentrierte sich mit dem Sarpedoneion auf Xanthos, ein Demos in Tlos ist nach dem Heros benannt (TAM II 597.a.2): Keen 1998, 186–192. 210. Zum Heroenkult vgl. Dusinberre 2013, 222–225.

262 Childs – Demargne 1989, 255. 276; J. Zahle in: Sancisi-Weerdenburg – Kurth 1991, 146–150 Abb. 6. 7. 9. 10 listet Münzen des 5. Jhs. v. Chr. für Theththiweibi und Kuprlli mit diesem Motiv.

263 Childs – Demargne 1989, 263: Der Grabinhaber parallelisiert seine Taten mit jenen der Heroen, die sein Grab schmücken. Vgl. auch Demargne 1979, 101.

264 s. auch Hölscher 2000a, 99–106; Kaptan 2000, 135–144, bes. 141 f.

265 Schefold – Jung 1988, 13. Schefold sieht die Heroen als „Symbole der menschlichen Existenz“, die besonders in der Klassik „als heilige Helfer im Alltag…“ verehrt werden.

266 Zur Bedeutung des Theseus für die Bürger Athens, die sich im 5. Jh. v. Chr. „Theseidai“ nannten, vgl. von den Hoff 2001, 73–88; Flashar u. a. 2003, 15 f. 33–35; von den Hoff 2010a, 304–315; von den Hoff 2010b.

267 Vgl. dazu Hölscher 2000a, 101; Jones Roccos 1994, 332–248; Lochin 1994, 214–230, bes. 224–229 Nr. 145–235.

Welche bedeutende Rolle der Frauenraub auch in der Gesellschaft der Lykier spielte, zeigt die einzelne Platte I 506 (Taf. 167, 1.2) links vom Tor[268] und die mehrfache Wiederholung dieses Themas auf den Friesen der äußeren Südseite (Kentauromachie, I 518, Taf. 34, 2) und der Nordseite (Leukippidenraub, I 531/532 und I 534/535, Taf. 118, 1; 119, 1; 121, 1; 122, 1). Theseus hatte noch größere Bedeutung, nahm er doch auch an einer mythischen Jagd Teil und bekämpfte erfolgreich die Amazonen, die auch Lykien bedrohten und von Bellerophon besiegt wurden[269]. Dass Bellerophon bildlich offenbar erst Ende des 5./Anfang des 4. Jhs. v. Chr. zur Identifikationsfigur der Lykier wird, kann vielleicht auf den Einfluss der Griechen zurückgeführt werden, die ihre Helden, wie etwa Theseus, als Identifikationsfigur und identitätsstiftende Figur auch und in besonderem Maße in der Bilderwelt manifestieren[270]. In der Bilderwelt Lykiens wiederum spielt Bellerophon eine vergleichsweise geringe Rolle und ist fast ausschließlich auf monumentalen Grabdenkmälern vertreten[271], woraus man schließen kann, dass zum einen die Bevölkerung, die Reliefgräber ausstatten ließ, in der Auswahl der Darstellungen den Fokus auf das eigene Leben legte, andererseits die Grabinhaber dynastische Erwägungen in die Auswahl der Darstellungen einbezogen haben, d. h. ihre Rolle auf politischer Ebene zeigten[272]. Für den Akroter des Niketempels in Athen vermutet T. Hölscher die Figur des Bellerophon als Chimaira-Jäger und sieht auf diesem Gebäude den Heros im Zusammenhang mit den Peloponnesischen Kriegen und der Expedition des Melesandros nach Lykien[273]. Bellerophon verkörpert hier den Orient[274]. Vielleicht ist die Darstellung des Theseus auf den Friesen des Heroons gleichsam eine Antwort auf den Akroter des Niketempels.
Mythologische Figuren oder Themen spielen vor allem auf den monumentalen Grabdenkmälern in Lykien eine große Rolle, andere Grabbauten wie etwa das sog. Kaineus-Grab (Taf. 169, 1–3), das Grab in Perni bei Limyra (Taf. 169, 5–7; 170, 1–3) oder der Merehi-Sarkophag (Taf. 174, 4) sind mit ihren Mythenbildern bzw. -figuren singulär. Der Denkmälerbestand der lykischen Grabbauten zeigt klar die Dominanz und mit Abstand größte Themenvielfalt aus der Lebenswelt der Lykier. Dazu gehören u. a. Mahlszenen mit familiärem oder „offiziellem“ Charakter, Familienszenen, Jagd- und Kampfszenen sowie Rüstungsszenen. Auffallend ist die Konzentration der mythologischen Themen in Trysa und Limyra, Ähnlichkeiten, die Th. Marksteiner auch bereits bezüglich der Grabarchitektur der beiden Stätten beobachtet hat[275].
Persische Bildelemente sind im Bildschmuck lykischer Denkmäler vergleichsweise rar, das in deutlichem Gegensatz zu den dominierenden Themen aus der Lebenswelt der Lykier und der griechischen Mythologie steht[276]. Die weitgehende Eigenständigkeit Lykiens unter persischer Herrschaft spiegelt sich eben auch in den Darstellungen wider. Nach wie vor unverständlich bleibt die Lücke in den Denkmälern während der attischen Herrschaft[277]. Möglicherweise sahen sich die Lykier in ihrer Entscheidungsfreiheit bezüglich der Auswahl der Bildthemen eingeschränkt und verzichteten auf eine bildliche Ausstattung der Gräber. Trotzdem bestand ein größeres Zugehörigkeitsgefühl zur westlichen griechischen Welt, wie die Ausstattung der monumentalen Grabanlagen in Lykien beweist.

V.6.1. GRIECHISCHE BILDTRADITION UND LYKISCHE IDENTITÄT

T. Hölscher hat kürzlich in dem Beitrag zu „Cultural Identity in the Mediterranean“[278] zu Recht auf die Problematik der „Identitäten“-Diskussion aufmerksam gemacht: „The search of identity creates an extremely narrow bottleneck for historical experience, excluding all phenomena that are foreign to this ‚identity‘. Rather, I would prefer a wider horizon: a comparative perspective on historical pasts, free from the claim of identification, including paradigmatics as well as exclusivist concepts, with the aim of explor-

268 Der Frauenraub ist auf lykischen Grabreliefs noch einmal zu sehen: auf einem heute verschütteten Grab in Limyra: Borchhardt 1975b, 41 f. Abb. 20–23; Bruns-Özgan 1987, 170–177. 265 Kat. F 11 Abb. 32, 1. 2; Schweyer 1990, 378–380 Abb. 4 b. 4 d; s. auch Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 95–98. 273 f. 387 Kat. 30 Taf. 53, 3; 55, 2.

269 Hom. Il. 6, 178–186; Lochin 1994, 228 f. Nr. 236–239 Taf. 170.

270 Vgl. zu Theseus als Vorbild für den attischen Polisbürger: Flashar u. a. 2003, 15 f.; von den Hoff 2001, 73–88.

271 Heroon von Trysa (I 505, Abb. 408); Heroon von Limyra (Akroterfigur, Borchhardt 1976a, 88–91. 94 f.; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 116 f.); Felsrelief in Tlos (Borchhardt – Neumann 1968, 227 Abb. 40; Bruns-Özgan 1987, 273 Kat. F 30 mit Lit.).

272 s. von den Hoff 2001, 86–88; von den Hoff 2010b, bes. 179.

273 Hölscher 2000, 99–105 betont das Wiederaufleben des Bellerophon-Mythos in griechischen Denkmälern um 430 v. Chr.; vgl. auch Borchhardt 2000a, 107–109.

274 Es wäre durchaus möglich, dass die Akroterfiguren des Heroons von Limyra und die Friesplatten mit Perseus und Bellerophon des Heroons von Trysa auch als Antwort auf die Akroterfigur des Niketempels in Athen zu verstehen sind; d. h. die lykischen Dynasten stellen nicht nur ihre Heroen in den Mittelpunkt, sondern gleichermaßen einen Bezug zu der Expedition des Melesander her, s. o.

275 Marksteiner 2002, 203–205; (s. unten Kap. VII.).

276 s. Jacobs 1987, 65–67.

277 Dazu Borchhardt 2000a; vgl. auch Keen 1998, 61–70.

278 Hölscher 2011.

ing them as a wide field of interested experience."[279]. Der Terminus "lykische Identität" versteht sich in diesem Kontext als Ausdruck einer Bilderwelt, die charakteristisch für die Ikonographie lykischer Grabreliefs gesehen wird, weil sie Motive beinhaltet und Kontexte präsentiert, die außerhalb Lykiens nicht zu finden sind.

Die Bildthemen von lykischen Grabreliefs archaischer Zeit, etwa auf den Pfeilermonumenten wie dem Löwengrab von Xanthos, den Grabpfeilern von Trysa, Gürses, Tüse oder Isinda-Belenkli, und später vom Harpyienmonument in Xanthos, finden sich auf den Grabreliefs der späteren, klassischen Zeit selten oder gar nicht mehr. Dazu gehören etwa die Bilder von Löwen und Raubkatzen, Schildtriumph, Reiterdarstellungen, Palästraszenen mit Ringern und Boxern[280]. Diese Bilder stehen in orientalischer und anatolischer Tradition, zeigen aber griechischen Einfluss im Stil[281]. Diese Phänome können am ehesten mit einer bewusst angenommenen Vielfalt an kulturellen Einflüssen erklärt werden und bilden in ihrer Heterogenität wiederum eine für die Region Lykien charakteristische homogene Gruppe von Denkmälern, die bezüglich der Ikonographie und der Inhalte – abhängig von dem historischem Kontext und den dominanten Kulturen – sehr flexibel und aufgeschlossen reagiert. Die offenbar zunehmend stärkere kulturelle Affinität zu Griechenland wirkt sich in klassischer Zeit dann auch auf die Bildthemen aus[282].

DER BILDSCHMUCK DES HEROONS

Das Heroon von Trysa kann, wie die beiden anderen monumentalen Grabanlagen in Lykien, das Nereidenmonument von Xanthos und das Heroon von Limyra, als Paradebeispiel für Akkulturationsphänomene und den Ausdruck von Identitäten angeführt werden, bietet es doch gleichsam einen Überblick über die griechisch-orientalische Welt in der Zeit um 400 v. Chr. bzw. – präziser – über die für Lykien bedeutsamen Vorgänge und Aspekte der klassischen Zeit[283]. Es vereinigt sowohl in der Architektur der Anlage als auch in der Ausstattung des Bildschmucks griechische wie lykische Traditionen und Elemente, spannt den Bogen zwischen Mythen, die parallelisierend fungieren, ebenso zwischen Heroen wie Theseus, Perseus und Bellerophon, die nicht in Konkurrenz zueinander auftreten, sondern einend und vereinend, und die gleichsam in vorbildhafter Wirkung agieren. Außerdem zeigt sich einmal mehr in der Auswahl der Bauform dieser Grabanlage – eine umfriedete kultische Anlage, wie sie beispielsweise vom Aiakeion in Athen bekannt ist –, dass problemlos auf griechische Traditionen zurückgegriffen wird, aber auch auf die traditionelle lykische Grabform, die für die eigentliche Grablege im Inneren des abgegrenzten Areals gewählt wurde. Hier präsentiert der Grabherr doch seine Wurzeln, die in Lykien liegen, und damit auch seine Zugehörigkeit zur Gesellschaft der Lykier. Dass es sich bei dem Verstorbenen – im Sinne der antiken Welt – um eine weltoffene Persönlichkeit handelt, beweist einmal mehr der Schmuck des Türsturzes, der persische und ägyptisch-phönizische Bildtraditionen miteinbezieht. Ob es sich bei der Auswahl dieser Bilder um rein persönliche Vorlieben und Interessen handelt oder um ein Reflektieren auf die aktive Zeit als herrscherliche Person, die vermutungsweise Kontakte zu den südlichen Mittelmeerregionen pflegte, wird sich anhand der derzeit verfügbaren Zeugnisse nicht endgültig entscheiden lassen.

Beim Bildschmuck des Heroons dominiert aber wiederum die griechische Bildtradition, die sich in besonderem Maße in den Themen der Darstellungen zeigt. Das gilt für die Friese an der äußeren Südseite mit Amazonomachie, Kentauromachie, Sieben gegen Theben und der Landungsschlacht, die aber mit keinem bestimmten Mythos verbunden werden kann, ebenso wie für die Darstellungen der inneren Südwand rechts des Tores mit dem Freiermord und der Kalydonischen Eberjagd. Die Landungsschlacht der Westseite und die Amazonomachie, der Raub der Leukippiden und die Kentauromachie der Nordseite gehören ebenfalls zu Bildthemen aus der griechischen Mythologie.

279 Hölscher 2011, 60; s. auch Miller – Hölscher 2013. Vgl. oben Kap. I.1.

280 Akurgal 1942; Metzger 1963; Bruns-Özgan 1987, 20–35. 204–209; Marksteiner 2002, 211–289; Rudolph 2003; Jenkins 2006, 160–185; Colas-Rannou 2009, 453–474.

281 Dazu vgl. Marksteiner 2002, 285–291.

282 Miller 1997, 91–105.

283 Zu Akkulturationsphänomenen in Lykien s. auch Kolb 1994, 12–14; Kolb 2003, 207–237; Kolb 2013, 113–125; Waelkens 2013, 433–438.

Die Taten des attischen Helden Theseus an der Ostseite repräsentieren den Inbegriff des Griechentums. Die griechische Bildtradition stellt also den größten Teil des Bildschmucks. Die Auswahl der Mythen und der Szenen eines Mythos für den Schmuck der Friese repräsentiert lykische Identitäten und Lebenswelten, stellt also eine gewollte Verbindung zu Themen, die die Lebenswelt des lykischen Grabherrn widerspiegelt. Damit erklärt sich auch das Fehlen anderer, wiederum für die griechische Lebenswelt bedeutender Heroen oder Mythen wie beispielsweise Herakles und seine Taten oder andere Episoden aus Ilias und Odyssee, die ja alle auf griechischen Denkmälern eine prominente Rolle spielen[284].

Allgemeine Themen wie die Jagd und das Bankett zeigen keinen Bezug zu einem Mythos und sind auch nicht ausschließlich der griechischen Bildtradition verpflichtet. Im Gegenteil greifen genau diese Darstellungen alte persische Traditionen auf und ein Ursprung lässt sich nicht auf eine bestimmte Kultur festlegen. Es handelt sich dabei um bedeutende Bestandteile alter Kulturen, die nicht geographisch eingrenzbar sind[285]. I. Jenkins stuft diese Themen sowie die Schlachtszenen und die Stadtbelagerung als typisch lykisch ein[286]. Letztere haben besonders in Lykien Tradition, wie W. A. P. Childs herausgearbeitet und J. Borchhardt nochmals analysiert hat[287]. Woher diese Bildtradition kommt, ist nicht eindeutig zu beantworten, da „Stadtdarstellungen" auf Denkmälern des Orients schon sehr früh nachweisbar sind, eine andere ikonographische, jedoch eine ähnliche inhaltliche Tradition haben vgl. z.B. Thureau-Dangin – Dunand 1936; King 1915. Sie sind und überwiegend auf großflächigen Bildträgern großflächiger angelegt, mehr in ein landschaftliches Umfeld eingebettet und fangen einen weitläufigeren erzählerischen Moment ein. Generell ist die Bezeichnung „Stadtdarstellung" für eben diese Reliefs treffender, da sie nicht nur einen Ausschnitt, einen Mauerzug oder eine Turmanlage zeigen, sondern ein umfassenderes Bild einer ummauerten Siedlung mit städtischem Charakter. Dieser fehlt bei den meisten lykischen Pendants[288]. Einzig die vier Reliefs im Grab von Pinara zeichnen eine Siedlung mit unterschiedlichen Gebäuden, Grabbauten und Menschen, die sich in den Mauern bewegen, nach[289]. Nun kann man dafür immer noch das Argument *pars pro toto* anführen, das sicherlich auch eine wichtige Rolle bei der reduzierten Darstellung von Siedlungen spielt[290]. Mögliche Vorbilder hat W. A. P. Childs ausführlich besprochen, doch zeigt seine Untersuchung, dass sich keine direkte Vorbildwirkung für die lykischen Reliefs mit Stadtdarstellung namhaft machen lässt[291]. Es ist durchaus denkbar, dass die „Stadtdarstellungen" auf lykischen Denkmälern, die – mit Ausnahme der Reliefs des Grabes in Pinara – meist mit militärischen Aktionen und Kämpfen verbunden sind (z. B. Heroon von Trysa, Sarkophag von Telmessos, Merehi-Sarkophag, Xanthos, Izraza-Monument von Tlos), deshalb an Bedeutung gewonnen haben und mehrfach auf Gräbern visualisiert wurden, weil im realen Leben die Notwendigkeit bestand, befestigte Siedlungen – ungeachtet ihrer Größe – gegen Angriffe zu verteidigen. Die Verstorbenen, deren Gräber mit diesen Themen reliefiert wurden, verweisen auf die inhaltliche Bedeutung der Darstellungen in ihrem Leben, sei es, dass sie als Dynast für die Verteidigung einer Stadt verantwortlich zeichneten oder als Krieger aktiv daran beteiligt waren und sich entsprechend auch vor oder auf den Mauern darstellen. Dafür waren ausreichende Schutz- und Befestigungsmauern erforderlich und ebenso ein erfolgreicher Verteidiger, der als Dynast oder Burgherr angesprochen werden kann[292]. W. W. Wurster konnte anhand einiger Beispiele klar zeigen, dass befestigte Siedlungsreale bzw. Burganlagen in Lykien nicht unbedingt den Vorstellungen von großräumigen Dynastensitzen entsprechen und oft auch auf das Gelände Rücksicht nahmen bzw. an dieses angepasst waren[293]. Vermutlich stand also der fortifikatorische Gedanke bei der Auswahl des Platzes für eine Siedlung im Vordergrund[294]. Dies entspricht auch der Überlieferung der Inschrift auf der Bilingue und auf dem Arbinas-Monument[295].

284 Zu Herakles in Lykien vgl. Demargne 1979, 99, der auf den lykischen Namen des Herakles, herikle, auf dem Inschriftenpfeiler von Xanthos (TL 44 a, 50) verweist. s. auch Borchhardt 2000a, 104–107. Auf Münzen ist Herakles nur für Telmessos bezeugt: Frei 1990a, 1799 f. Eine Gleichsetzung mit Kakasbos ist in römischer Zeit belegt: Frei 1990a, 1799–1801. 1808–1810.

285 Vgl. dazu Dentzer 1982; Schnapp, 1997, 123–171. Zur Bedeutung von Jagdbildern im gesellschaftlichen Kontext s. Fornasier 2001, 172–177. 232–239; Jacobs 1987, 57 f.; Barringer 2001; Nollé 2001; Borchhardt – Bleibtreu 2008b; Poggio 2011, 479–493; vgl. auch Seyer 2007a.

286 Jenkins 2006, 159.

287 Childs 1978, 10–16; s. auch Bruns-Özgan 1987, 76–80. 202–204. 211 f.; Jacobs 1987, 61–64; Borchhardt 2002, bes. 132–136.

288 Vgl. Jacobs 1987, 61–64.

289 s. dazu jüngst Borchhardt – Bleibtreu 2013; Kolb 2013, 113–126.

290 s. die Diskussion zur Begrifflichkeit bei Marksteiner 1993, 31 Anm. 2.

291 Ikonographische Elemente aus der griechischen und orientalischen Kunst vermutet Childs 1978, 76–84, bes. 83 f.; s. auch Bruns-Özgan 1987, 76–80, wo die möglichen Vorbilder für eine Stadtdarstellung nicht diskutiert werden. Marksteiner 1993, 31–38; Borchhardt – Bleibtreu 2011; Borchhardt – Bleibtreu 2013, 158–231 zum Aufbau und zur Grundstruktur von Städten in Lykien und im Orient. Borchhardt 2015.

292 s. auch Childs 1978, 5–10; Zimmermann 1992, 10–27; Wurster 1993, 7–30, bes. 9; Domingo Gygax 2001, 68–92; Marksteiner 2002, 193 f. 200–205; Kolb 2008a, 86 f.

293 Wurster 1993, 7–30, bes. 9 mit Abb. 10. 11. Vgl. auch Wurster 1977, 145–151; Zimmermann 1992, 10–27; Domingo Gygax 2001, 74–77. 90–92; Marksteiner 2002, 191–194; Kolb 2008a, 86–89; Borchhardt – Bleibtreu 2013, 285–291.

294 Zimmermann 1992, 11–20. Kolb 2008a, 86 f. geht von einer fortifikatorischen Funktion der Siedlung von Trysa und auch von einem sakralen Zentrum aus. Weiters betont der Autor: „Für eine Residenzfunktion gibt es keine Anhaltspunkte", vermutet aber in den Terrassenbauten am Südhang des Burgberges von Trysa eine Dynastenresidenz: Kolb 2008a, 87–90 mit Abb. 129. 130. Dazu vgl. auch Marksteiner 2002, 66–81.

295 GHH 1990, 225–227; Eichner 2006, 231–238.

Anders ist allerdings wiederum die Stadtbelagerung auf dem Kleinen Sockelfries des Nereidenmonuments von Xanthos zu bewerten, die eine größere Siedlung oder eben Stadt hinter den langen Mauerzügen erwarten lässt. Neben den verteidigenden Kriegern ist auch die Zivilbevölkerung dargestellt, die auf den Reliefs der Stadtbelagerung der Westseite des Heroons nicht visualisiert wurden, nimmt man das Herrscherpaar auf den Zinnen und deren Dienerschaft aus. Vermutlich lässt sich die Häufigkeit der „Stadtdarstellungen" auf lykischen Grabbauten auch auf die Gesellschaftsstruktur der Lykier zurückführen, auf die vielen kleineren Dynasten- und Herrensitze in diesem Land und die Notwendigkeit der Verteidigung und des Schutzes der zugehörigen Bewohner. Einen Hinweis auf die Bedeutung von Eroberungen lykischer Städte und Siedlungen birgt die Inschrift auf der Bilingue und dem Arbinas-Monument, in der eben diese Taten, also die Eroberung von Städten, gepriesen werden. Jedenfalls kann eine Darstellung als Anzeichen für eine Verteidigung einer Befestigung gewertet und somit auf ein Ereignis im Leben einer herrschenden Persönlichkeit bezogen werden, das historisch derzeit allerdings nicht eingeordnet werden kann[296]. Der Grabinhaber, der dies bildlich thematisiert hat, verweist auf die Verantwortung, die er zu Lebzeiten getragen hat und der er offenbar nachgekommen ist. Also wird man in dieser Darstellung einen eindeutigen Hinweis auf eine stattgefundene Verteidigung postulieren können[297]. Die Frage nach den Vorbildern bzw. nach einer Bildtradition für Stadtdarstellungen tritt dabei wieder in den Hintergrund, es ist vielmehr das Bedürfnis der Lykier zum Ausdruck gebracht, solche Ereignisse zu visualisieren.

Drei Heroen, die als mythische Stammväter gelten, finden sich auf dem Heroon in prominenter Position: Bellerophon, auf den die Dynasten ihr Geschlecht zurückführen, ist hervorgehoben durch die Positionierung auf einer Einzelplatte links vom Tor (I 505, Taf. 168, 1. 2), die für die Repräsentation des lykischen Geschlechts auf dem Grabmal eines bedeutenden Lykiers an prominenter Stelle Platz gefunden hat. Perseus, der mythische Urahn und Stammvater der Perser[298] (I 580, Taf. 154, 1), und Theseus, der attische Heros (I 510–I 515; I 584, Taf. 151, 1. 2; 152, 2; 153, 1. 2; 154, 2), sind in unmittelbarer Nähe auf der Ostseite mit ihren Heldentaten vertreten[299]. Die Heroen wurden ganz bewusst ausgewählt und mit vergleichbaren Taten auf den Friesen verewigt[300]. Hier ist sicherlich eine Anspielung auf die Vorherrschaft der Perser und Griechenlands mit dem Anschluss an den Attisch-Delischen Seebund herauszulesen, die die Geschichte Lykiens und die Gesellschaft der Lykier entscheidend geprägt haben[301].

Die Frage von griechischer Bildtradition und lykischer Identität ist beinahe obsolet, da ohne griechische Mythen und frühe griechische Bilder auch die Darstellungen der Heroen auf den Denkmälern in Lykien nicht möglich gewesen wären. Bemerkenswert ist die Tatsache, dass diese Bilder unter persischer Herrschaft entstanden sind, unter der griechischen Vorherrschaft, d. h. während der Zugehörigkeit Lykiens zum Attisch-Delischen Seebund, aber ausschließlich Münzbilder der Dynasten mit griechischen Motiven (z. B. Gottheiten oder Heroen) geprägt wurden[302]. Der reichhaltige Motivschatz auf den Friesen des Heroons darf also nicht weiter verwundern und wird sicherlich als Ausdruck der Verbundenheit, der Kenntnis und des Interesses des Grabherrn zu werten sein, der die Auswahl für den Bildschmuck verantwortete.

Szenen mit Menschenraub haben ebenfalls in der griechischen Mythologie ihre Wurzeln. Man wird nicht fehlgehen in der Annahme, dass sowohl die Kentauromachie an der Außenseite als auch der Raub der Leukippiden an der Nordwand mit den Frauenraubszenen die Darstellung auf der Einzelplatte links vom Tor, I 506, beeinflusst haben, die vielleicht sogar eine Tradition widerspiegelt, die auch in der Gesellschaft der Lykier verwurzelt war. Anderen Ursprungs sind die Stierprotomen, die auf eine Bildtradition im persisch-östlichen Gebiet zurückgehen und dort auch stärker verhaftet sind als in Ionien oder in Griechenland[303].

296 Kolb – Tietz 2001, 358 f. vermuten den Einsatz von „Unterdynasten" in kleineren Orten wie etwa Simena, die aber durch ihre günstige Lage kontrolliert werden mussten.

297 Jacobs 1987, 64 sieht in den Stadtdarstellungen auf lykischen Denkmälern lokale Historienbilder, die in Lykien entwickelt wurden. Die Vergleiche mit solchen Themen auf anderen lykischen Grabdenkmälern, deren Reliefs auf das Leben des Grabherrn Bezug nehmen, unterstützen diese Vermutung.

298 Nach Hdt. 7, 150 (s. auch Hdt. 6, 54; 7, 61) war Perses, der Sohn des Perseus und der Andromache, Stammvater der Perser, die sich wiederum als Abkömmlinge der Griechen sahen: vgl. Borchhardt 1976a, 123 f.

299 Theseus taucht nochmals in der Kalydonischen Eberjagd auf (I 488, Fig. 3) und wahrscheinlich auch in der Amazonomachie der Westseite, wo er auf I 471 oder I 472 vermutet wird, s. o.

300 Glaukos und Sarpedon, die als Lykier vor Troja kämpften, sind als Thema des Friesschmucks nicht erkennbar; ein Kult für Sarpedon wird in Xanthos angesiedelt, ein Demos ist in Tlos nach ihm benannt (vgl. Keen 1998, 210 mit Hinweis auf Hom. Il. 16, 681–683). Hdt. 7, 92: Lykier tragen Sichelschwert, Dolche und auch Bogen – sonst ist die Beschreibung Herodots zur Rüstung der Lykier nicht in den Bildquellen greifbar. Borchhardt 1994, 20–22 Abb. 16. 17; Schürr 2013, 37.

301 s. dazu neben vielen anderen Publikationen von J. Borchhardt auch Borchhardt 2000a; Keen 1998; Domingo Gygax 2001. Vgl. in diesem Zusammenhang die Deutung des Bellerophon auf dem Akroter des Niketempels in Athen: Hölscher 2000a.

302 Vgl. etwa Zahle 1990; Borchhardt 2000, 104–107; Kolb – Tietz 2001; Tietz 2002.

303 Vgl. die persisch beeinflussten Ikonographien in der Levante am Beispiel von Sidon: Stucky 1993b, 261–268 Taf. 45, 1. 2; s. auch Borchhardt 2012.

Die sitzenden Paare auf dem Türsturz der Außenseite sind verstärkt auf lykischen Denkmälern zu finden, eine rein lykische Bildtradition lässt sich dafür aber nicht nachweisen. Der Kontext dieses Motivs ist jedoch charakteristisch für Darstellungen in Lykien und so wiederum Ausdruck lykischer Identität. Ähnliches gilt für die Kalathiskostänzer, die ebenfalls auf lykischen Denkmälern zu finden sind, aber nicht ausschließlich in Lykien. Auffallend bleibt der weitgehend sepulkrale Kontext der Tanzenden auf den Grabdenkmälern.

Das größte Rätsel geben die Bes-Figuren am inneren Türsturz, die keine weitere Entsprechung in der Bilderwelt der Lykier haben und auch keinerlei vergleichbare Darstellung auf griechischen Grabdenkmälern außerhalb Lykiens. Einzig Kleinfunde von Bes-Figurinen lassen sich aus klassischer Zeit zum Teil sogar recht zahlreich in Kleinasien und im östlichen Mittelmeerraum nachweisen[304]. Der kulturelle Kontakt und Austausch wird nicht verwundern, stand Ägypten in klassischer Zeit doch unter der Herrschaft der Achaimeniden[305]. Zeugnis von einem Austausch zwischen Lykien und Ägypten im 4. Jh. v. Chr. legt beispielsweise das Silberkopfgefäß in London ab, auf dem das Paris-Urteil dargestellt ist und Athena mit dem lykischen Namen Malija benannt ist[306]. Ägyptisierende Elemente in der Plastik finden sich nicht nur auf Zypern, etwa in den vier Bes-Figuren auf der Schmalseite des Sarkophages von Amathus, also ebenfalls in sepulkralem Kontext[307], sondern auch in vielen anderen Objekten, die auf kleinasiatischem Boden an der Westküste gefunden wurden[308].

Die Evidenz der Denkmäler zeigt also klar, dass lykische Identität in besonderem Maße auf griechischer Bildtradition und letztlich auch auf griechischem Kulturgut beruht[309]. Allein der fast ausschließlich sepulkrale Kontext der Bilder und die zum Teil sehr wohl traditionsgebundenen Bildträger der lykischen Denkmäler können als Charakteristikum der Lykier angesprochen werden[310].

Die stilistische Ausführung der lykischen Reliefs und die individuelle Handschrift der entwerfenden Bildhauer verrät hingegen Eigenheiten, die nicht ausschließlich auf griechischer Tradition beruhen. In den Bewegungen der meisten Figuren liegt etwa eine Lebendigkeit, die dem Reichen Stil verpflichtet ist und die man in dieser ausgeprägten und beschwingten Form sowohl an den Reliefs des Parthenon als auch an denen des Niketempels und des Bassai-Frieses vergeblich sucht. Dies betrifft beispielsweise die Frauenraub-Gruppe der Kentauromachie an der äußeren Südwand (I 518, Fig. 8–10, Taf. 34, 2), die Platte am rechten Friesende der Sieben gegen Theben (I 523, Fig. 1, Taf. 43, 3; I 524, Fig. 1. 2; Taf. 44, 2) und ebenso die dramatischen Figurentypen der Penelope-Platte (I 481, Fig. 6–8, Taf. 51, 2; 52, 1. 2) oder den speerschleudernden Jäger der Kalydonischen Eberjagd mit dem in manieristischer Art aufflatternden Mantel (I 487, Fig. 2, Taf. 61, 3) sowie die in phalangischer Ordnung die Stufen der Stadtmauer hinabsteigenden Krieger (I 465 und I 466, Taf. 98, 1; 99, 1)[311]. Besonders die Komposition der Platte I 462 (Taf. 90, 1) mit dem thronenden Paar auf der Stadtmauer, der Opferszene und allen anderen dazugehörenden Figuren bleibt letztlich ohne direkten Vergleich, ebenso die Gesamtkomposition des Raubes der Leukippiden (Taf. 200, 2–201, 2)[312].

MÜNZBILDNISSE UND RELIEFFIGUREN MIT PORTRÄTCHARAKTER

Außergewöhnlich und auch charakteristisch für die Heroon-Friese sind die physiognomischen Differenzierungen der Figuren, die sich zum einen in der Mimik, zum anderen in unterschiedlichen Gesichtszügen zeigen, beispielsweise bei den Symposiasten auf der inneren Südseite (I 492–I 497, I 509, Taf. 155, 1–157, 1; 158, 1), auf der Westwand, bei den Figuren der Landungsschlacht (I 448, I 450, I 451, I 454, I 457–I 459, Taf. 69, 2; 72, 1. 2; 73, 1; 78, 1; 83, 1; 85, 1; 86, 1. 2)[313] oder der Stadtbelagerung (I 462, I 465, I 467, Taf. 90–95; 97, 2–99, 2; 101; 107; 108, 1. 4; 111) und der Amazonomachie der Westwand (I 472, I 474, I 475, I 476, Taf. 105, 1. 2; 107, 1; 108, 1; 111, 1). Selbst dort, wo man ein-

304 Vgl. Ray 1987; Merrillees 2003. Vgl. auch die Beiträge in Duistermaat – Regulski 2011. Handelsverbindungen zwischen Lykien und dem Orient lassen sich bis in das 7. Jh. v. Chr. nachweisen, s. dazu jüngst die entsprechenden Beiträge in Brun u. a. 2013 und Waelkens 2013, 430–438, bes. 437; Keen 1993, 71–77. Zum Bes vgl. auch Herbig 1940.

305 Dazu s. Ray 1987, 79–95; Treuber 1887, bes. 47–51.

306 Das Gefäß wurde im Nildelta in Tell el-Maskhuta gefunden (London, British Museum, Inv. 1962,1212.1; um 350–300 v. Chr.); Borchhardt 1976a, 40 f. Taf. 18, 3; 19, 3. 4; GHH 1990, 120 f. mit Lit.; Le Roy 1990, 41–44.

307 Stylianou 2007, 127–149. Zur weiten Verbreitung des Bes im östlichen Mittelmeerraum und im Orient seit dem 3. Jt. vgl. ebenda, 130 f. Die jeweils vier Figuren auf den Schmalseiten des Sarkophags bringt Krall 1889, 88–95 mit den phönikischen Kabiren in Verbindung. O. Benndorf betont, dass die Kabiren einen Verein von acht göttlichen Wesen bildeten, und zieht eine Parallele zu den Schmalseiten des Sarkophags von Amathus mit den vier Bes-Figuren und den vier weiblichen Figuren, die er aufeinander bezogen erkennt. Ob die weiblichen nackten Figuren, die ihre Brüste halten, mit den weiblichen Pendants des Bes, den Besit-Figuren, in Zusammenhang gebracht werden können, bleibt angesichts der fehlenden Denkmäler eine vage Vermutung. Jedenfalls entspricht die Ikonographie der Besit nicht exakt den Figuren auf dem Sarkophag, denn sie ist meist im Gewand der Isis oder aber auch nackt gezeigt und fasst als *lactans* eine Brust, die sie dem Säugling darbietet. Vgl. Tram Tan Tinh 1986, 112–114 Taf. 89–92. Zur Tradition der Ikonographie brusthaltender Frauenfiguren auf der Insel Zypern vgl. auch Stylianou 2007, 118–127, bes. 125–127.

308 Vgl. etwa Jenkins 2000, 153–162. Zu Kontakten zwischen Ägypten und Ionien vgl. Hölbl 2007, 447–449

309 Akurgal 1993, 152–155.

310 Vgl. Akurgal 1993, 149–152.

311 Phalangische Aufmärsche sind aus der frühen Vasenmalerei bekannt: vgl. beispielsweise die Phalanx auf der sog. Chigikanne (Olpe des Chigi-Malers aus Veji: Rom, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, Inv. 22679; 650–640 v. Chr.) und jüngst dazu die Diskussion bei D'Acunto 2013, 94–100 Taf. 1. 3. 11; s. auch Rodenwaldt 1933, 12 f. und seinen Vergleich mit den Tributbringern der Reliefs in Pasargadai.

312 Akurgal 1993, 156 f. und allgemein Rodenwaldt 1933.

313 J. Borchhardt hat erstmals dieses Phänomen diskutiert: Borchhardt 1999, 55 f. mit Taf. 9, 5 sieht in dem Krieger mit korinthischem Helm einen Strategen nach attischem Vorbild.

heitliche Physiognomien erwarten könnte, etwa bei den Kriegern, die in phalangischer Ordnung von den Türmen herabsteigen, findet man eine Vielfalt an Differenzierungen (I 465; I 467, Taf. 97, 2; 98, 1–3; 101, 1. 2)[314]. Auf dem Bassai-Fries hingegen gleichen sich die Köpfe mit Ausnahme der Kentauren so sehr, dass sie fast austauschbar sind (Taf. 177, 1–7). Dies gilt in vielen Fällen auch für männliche und weibliche Köpfe, deren Physiognomien nahezu ident sind[315]. Auf den Friesen des Nereidenmonuments beschränken sich Differenzierungen der einzelnen Krieger auf die Haar- und Barttracht (Großer Sockelfries)[316], auf dem Kleinen Sockelfries dominieren bartlose Krieger mit einheitlichen Gesichtszügen. Individuelle Physiognomien sind aber auf der Platte mit der Delegation vor dem Thronenden (BM 879, Taf. 176, 3) zu sehen. Die beiden von rechts nahenden Bärtigen unterscheiden sich in der Körperhaltung und der Haar- bzw. Barttracht sowie in den Gesichtszügen. Die rechte Figur hat eine hohe faltenreiche Stirn und eine Glatze sowie tiefliegende Augen und prägnante Brauenbögen. Die Individualität dieser Figuren bestärkt die Annahme, dass es sich bei der Darstellung der Stadtbelagerung auf dem Kleinen Sockelfries um ein lokalhistorisches Ereignis handelt[317].

Die Münzbilder der lykischen Dynasten legen bei der Darstellung von Porträts Wert auf individuelle Charakteristika der abgebildeten Herrscher[318]. Besonders deutlich ist das auf den Prägungen des Mithrapata und des Perikle zu erkennen. Auf welche bildhauerische Tradition gehen nun die Differenzierungen auf den Friesen des Heroons zurück? Angesichts der schönen, doch allgemein gearbeiteten Köpfe auf griechischen Denkmälern (Friese, Grabreliefs etc.), bei denen jeder Hinweis auf Individualität vermisst wird, erhebt sich hier die Frage nach der Herkunft der Bildhauer. Ist der Verzicht auf jegliche Charakterisierung eines Individuums anhand physiognomischer Merkmale mit der attischen Demokratie in Verbindung zu bringen und steht im Gegensatz dazu der aristokratische Gedanke, die Gesellschaftsstruktur der Lykier, die zumindest in der Führungsschicht und vielleicht auch auf Grabdenkmälern Wert auf eine Individualisierung der Bildnisse legt? Sicherlich ist die Tendenz zur Individualisierung von Physiognomien dem Bedürfnis der Selbstdarstellung der Lykier geschuldet, die sich ja in den Grabreliefs manifestiert. Auf kaum einem anderen lykischen Denkmal, das vergleichbar gut erhaltene Köpfe aufweist, ist dieses Phänomen so deutlich zu sehen. Es drängt sich natürlich auch die Frage nach dem entwerfenden Bildhauer auf. Während beispielsweise die Götter auf dem Ostfries des Parthenon idealisierte klassische Physiognomien aufweisen und die männlichen Gottheiten nur im Alter durch Bartlosigkeit und Bärtigkeit differenziert sind, kann man bei den Phylenheroen individuelle Gesichtstypen unterscheiden[319]. Der Bedarf an Individualisierung der Physiognomien besteht offenbar verstärkt bei der Darstellung von nicht-göttlichen oder heroischen Figuren. Nicht nur das Haar, das einmal strähnig, ungeordnet und nackenlang, einmal kurz gelockt und bärtig die Figuren deutlich unterscheidet, sondern auch die Gesichtszüge, die Form der Lippen und die Größe und Tiefe der Augen, die Höhe der Stirn verleihen jeder einzelnen dieser Figuren einen eigenen Charakter. Diese Charakterisierungen vermisst der Betrachter bei den meisten Relief- oder Friesfiguren der klassischen Zeit. Offenbar zeigt sich auch in diesem Phänomen eine zunehmende Loslösung von verallgemeinernden und klassisch idealisierten Gesichtern hin zum Individuum[320]. Dem entwerfenden Bildhauer kann daher ein Interesse an einer differenzierten physiognomischen Charakterisierung der Figuren unterstellt werden; ob der Auftraggeber daran einen Anteil hat, bleibt zu vermuten[321].

DIE GRÄBER

Die Begräbnisstätte, in diesem Fall die Form und Typen der Gräber, projiziert lykische Identität in einem hohen Maße, vergleichbar mit den epigraphischen Evidenzen in lykischer Schrift. Grabformen und Sarkophagtypen in Lykien waren in jüngster Zeit mehrfach Gegenstand von umfassenden Untersuchungen, deren Fokus vor allen auf

314 Vgl. auch Rodenwaldt 1933, 21 f.

315 Hofkes-Brukker 1975, 55–57. 60. 64–73. 76–87. Dem klassischen Ideal entsprechen auch die Köpfe der meisten Figuren des Parthenonfrieses, s. Jenkins 2002, 54–111; s. auch Rodenwaldt 1948, 15. 21 f.; Bol 2004b, 159–175. Zur Physiognomie und „idealer" Mimik mit „gelassenen und ruhigen Gesichtszügen", die einem Ideal der klassischen Zeit entsprechen vgl. Giuliani 1986, 129–133.

316 Etwa der bärtige Krieger mit korinthischem Helm (BM 859, Taf. 174, 5) hebt sich von den anderen Kriegern ab. Ihm wird die Rolle eines Anführers zugeschrieben, er gehört aber auch zu den Angreifern, ähnlich wie sein „Pendant" auf der Westwand (I 459). Durch seine Rüstung ist er als Grieche ausgewiesen, wohingegen die lykischen Krieger im Chiton kämpfen und die Perser in Hosen-Ärmeljackentracht ebenso auf Seiten der Lykier agieren, wie Childs – Demargne 1989, 261–263 vermuten.

317 Childs – Demargne 1989, 263–270. Orientalische Vorstellungen erkennt auch Bruns-Özgan 1987, 211 f. mit Anm. 857; 259 f. Kat. M 9 in der Platte BM 879. Jacobs 1987, 47 f. sieht in der „Audienzszene" auf BM 879 ein griechisches Element, das sich in der Haltung des Thronenden zeigt. Doch würde ich auch die Tracht und Realien dieser Figur – Himation, freier Oberkörper, Tiara, Fußschemel und Schirm – als „gräzisierend" im Sinne eines kombinierten griechisch-persischen Erscheinungsbildes ansprechen, das offenbar bewusst gewählt wurde. Es wird sich bei diesem Thronenden daher nicht um einen Perser handeln, denn dieser hätte sich wohl nicht mit nacktem Oberkörper gezeigt. Vgl. auch Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 218. Dazu führt Borchhardt 1976a, 129 eine Stelle bei Xenophon an (Xen. Kyr. 7, 4), die von der Aussendung eines persischen Feldherrn durch den Großkönig berichtet, der Streit zwischen zwei Parteien in Karien schlichte soll. Im Fall der Stadtbelagerung und „Audienz" auf dem Kleinen Sockelfries könnte durchaus ein Gesandter als Friedensvermittler der kämpfenden Parteien auftreten. Allerdings müsste es sich dann wohl um zwei Parteien auf lykischem Boden handeln, was angesichts der durchmischten Tracht und Rüstung der Kämpfer durchaus nachvollziehbar wäre. Vgl. Nieswandt 2011, 137 f., der in dem Thronenden den Dynasten von Xanthos sieht, „der sich einer der Darstellungsweise des Großkönigs angeglichenen Bildsprache bedient", s. auch die Deutung von Prost 2012, 248 f.

318 Dazu die grundlegende Untersuchung von Borchhardt 1999, 53–84.

319 Jenkins 2002, Taf. 1.

320 Eine systematische Untersuchung kann zu diesem Phänomen hier nicht geleistet werden. Festzustellen bleibt aber, dass sich in klassischer Zeit im 4. Jh. v. Chr. diese Individualität kaum durchsetzt. Vgl. aber die Reflexionen zu den Physiognomien von Giuliani 1986, bes. 129–133

321 Allerdings lassen sich nicht auf allen Denkmälern in Lykien physiognomische Differenzierungen erkennen. Zu den Denkmälern in Lykien vgl. z. B. Zahle 1979; Bruns-Özgan 1987; Childs – Demargne 1989 und jüngst Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012. Vgl. auch die Untersuchungen zu „Lykiern" von Benda-Weber 2005.

der Typologie der Felsgräber und Sarkophage liegt[322]. Charakteristisch für lykische Gräber gelten die Grabpfeiler bzw. Pfeilermonumente, die Sarkophage mit Hyposorion und giebelförmigem Deckel, die Felsfassadengräber sowie freistehende Grabhäuser, die – wie die Forschung übereinstimmt – die Holzbauweise lykischer Häuser nachahmt[323]. Doch auch der Einfluss griechischer oder persischer Elemente ist an den Grabfassaden und im Bildschmuck evident, dominant bleibt jedoch das indigene Lykische[324]. Die epigraphische Evidenz lässt in einzelnen Fällen einen Rückschluss auf die Herkunft und Zugehörigkeit der Grabinhaber bzw. auf die Verbundenheit mit griechischem oder persischem Kulturgut zu. So wird beispielsweise in dem Tiaraträger mit langen Hosen und langärmeligem Chiton, speziellem Schuhwerk und vor allem dem Gürtel am Grab P II/105 (Taf. 170, 7) in Limyra zu Recht ein Perser vermutet[325].

V.6.2. DIE BILDHAUER: SPIEGEL VON LYKISCHER ODER GRIECHISCHER TRADITION?

Die Arbeiten der Bildhauer zeigen auf unterschiedlichen Ebenen und in vielen Details einen Eklektizismus von griechischer, lykischer und auch persischer Tradition (dazu s. u.): zum einen in ikonographischen Elementen und typologischen Merkmalen, zum anderen im Stil. Ikonographische Elemente, die nicht traditionellerweise und zuweilen nicht in vergleichbarem Kontext von griechischen Denkmälern geläufig sind, finden sich z. B. bei Stadtdarstellungen und Kampfhandlungen um eine Stadt oder bei Bankett- und Gelageszenen, die Familienmitglieder miteinbeziehen, Kalathiskos-Tänzern sowie einander gegenübersitzenden Paaren.
Im Kapitel zu den Stilanalysen (Kap. IV.4.) wurde ausführlich dargelegt, welche Traditionen in den Arbeiten der Bildhauer an den Friesen des Heroons sichtbar und differenzierbar sind. Die Untersuchungen haben ergeben, dass ein stilistischer Einfluss aus dem griechischen Mutterland dominiert, was sich am deutlichsten in den weiblichen Gewandfiguren der Penelope-Platte (I 481, Taf. 49, 1) und den Gewandfiguren der Festgemeinde des Frieses mit dem Raub der Leukippiden (I 538–I 541, Taf. 125–128) zeigt. Außerdem wird bei einem Großteil der Figuren eine starke Anlehnung an Elemente des Reichen Stils deutlich. Dennoch durchziehen sehr individuelle Stilelemente alle Friese des Heroons, wie das Verhältnis des Gewandes zum Körper, die Gestaltung der Falten und die Physiognomien vieler Figuren.
Die Nachwirkung der Bildhauerarbeiten am Heroon von Trysa in den Grabreliefs in Lykien wurde schon festgestellt und zeigt sich in mehreren Beispielen, etwa auf solchen in Limyra[326]. Man geht sicherlich nicht fehl in der Annahme, dass die Reliefs in Trysa Vorbildwirkung gehabt haben und Bildhauer, die dort tätig waren, auch andere Gräber ausgestattet haben könnten[327].

V.6.3. REFLEXIONEN AUF DIE GRIECHISCHE UND ACHAIMENIDISCHE BILDERWELT

Lykische Münzprägungen sind Zeugnisse für griechische und achaimenidische Traditionen, denen sich die prägenden Dynasten verpflichtet fühlten, ebenso zeugen Namen, die aus Inschriften und von Münzen überliefert sind, von iranischer und griechischer Herkunft zahlreicher Personen in Lykien[328]. T. R. Bryce betont aber, dass die Namen griechischer gegen jene persischer Tradition überwiegen und schließt daraus, dass auch der Einfluss und die lykische ansässige Bevölkerung während der Zeit der Dynasten griechisch dominant waren, wofür er unterschiedliche Gründe anführt, auch Heirat zwischen indigenen Lykiern und griechisch-stämmigen Einwohnern[329]. Von den persisch-stämmigen Dynasten vermutet der Autor keine dauerhafte Ansiedlung in Lykien:

322 Aufgrund der publizierten Studien aus jüngerer Zeit wird hier nur kurz auf diesen Aspekt eingegangen. Zu monographischen Werken: Deltour-Levi 1982; İdil 1985; Marksteiner 2002; Hülden 2006, bes. 25–217; Kuban 2012, bes. 22–57, mit jeweils ausführlicher Literatur. Mühlbauer 2007 untersucht Grabformen in Lykien und unterscheidet Gräber in griechischer und lykischer Form, wobei die Autorin nachzuweisen versucht, dass letztere häufiger aus dem gewachsenen Felsen gearbeitet wurden als solche mit griechischer Form, ebenda, 39–82. Zu den Sarkophagen ebenda, 82–103.

323 L. Mühlbauer unternahm – nach K. Schulz – auch den Versuch, lykische Holzbauten nachzubauen: Mühlbauer 2007, 104–127. 129–157. 157–159 (Datierung); Kuban 2012, 37–50 mit Abb. 10–22. 120–123 (Datierung).

324 Am Beispiel der Nekropolen von Limyra: Kuban 2012, 83–101; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 38–40. 220–222. 377 Kat. 1 Taf. 1–7; Abb. 3; 380 Kat. 5 Taf. 23, 1–3; Abb. 13; 387 Kat. 30 Taf. 53, 1–57, 1. Diese Phänomene sind am ehesten in größeren Städten Lykiens sichtbar, wie in Limyra und in Xanthos (Heroa und Nereidenmonument, Payawa-Sarkophag und Merehi-Sarkophag). Zu Xanthos vgl. die Publikationen in den FdX. s. auch Mühlbauer 2007, 156 f.

325 Der Gürtel zeichnet diesen Mann als Vertrauten und Gefolgsmann, als bandaka, des lykischen Dynasten von Limyra aus: Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 257–260. Zur Funktion des bandaka s. Briant 2002, 324–326.

326 s. Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 249–251 mit Tabellen zur Chronologie der Gräber in Lykien.

327 Vgl. Schweyer 1990, 367–386; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 273 f. 319 f.

328 Keen 1998, 61–70.

329 Bryce 1986, 158–171; bes. 167 f. Vgl. Keen 1998, 61–66.

„… Artumpara may have spent no more than a limited period in the country, perhaps as a Persian official ..., and Mithrapata may also have been no more than a temporary resident in Lycia, an official of the Persian government."[330]. Die Münzen des Mithrapata zeigen das Bild eines bärtigen Mannes reiferen Alters (Taf. 183, 1), persische Elemente wie etwa eine Tiara, sind nicht vorhanden, die Reverse haben durchwegs griechische Motive, wie beispielsweise Athena, Hermes oder Herakles[331].

Denkmäler in Lykien spiegeln in einzigartiger Weise die Wechselwirkung von Identitäten zwischen Ost (Persien) und West (Griechenland) wider[332]. Die Wandmalereien in den Tumulus-Gräbern von Kızılbel und Karaburun illustrieren genau dieses Phänomen: während sich der Grabherr in Kızılbel in der Auswahl der Bildthemen griechischen und indigenen lykischen Traditionen verbunden fühlt, präsentiert sich der Grabherr von Karaburun als Perser bzw. den persisch-achaimenidischen Traditionen verpflichtet[333]. Die monumentalen Grabdenkmäler sind – wie bereits dargelegt wurde – in vielen Aspekten eng mit der griechischen Welt verhaftet. Der Eklektizismus, den die Lykier dabei anwandten, ist gewollt und vermutlich auch mit Bedacht vorgenommen worden. Es ist daher naheliegend und eine durchaus logische Folgerung, für die Umsetzung von griechischen Traditionsmustern auch griechische Architekten und Bildhauer anzuwerben, die dann vermutlich mit indigenen Handwerkern zusammenarbeiteten bzw. diese in ihre Bildhauergruppe oder -werkstatt miteinbezogen. Mit Sicherheit sind wir über die Organisation der Errichtung des Maussolleions von Halikarnassos unterrichtet, dass griechische Architekten und Bildhauer für den Bau engagiert wurden[334].

Das Nereidenmonument von Xanthos legt Zeugnis davon ab, wie Akkulturation und Identität im dynastischen Lykien um 400 v. Chr. funktionierte[335]: Die Grundform des Monumentalgrabes mit dem hohen Sockel, in dem sich das eigentliche Grab befand, geht auf östliche, persische Tradition zurück. Der Aufbau des tempelartigen Gebäudes weist nach Griechenland, die Anbringung der Friese am Sockel in doppelter Reihe reflektiert wiederum auf orientalische Tradition. Der Bildschmuck selbst tradiert Griechisches (Nereiden, Aktrotere, Rüstungen), Lykisches (z. B. Stadtbelagerung) und „Persisches" (z. B. „Audienz", Geschenkbringer, Bankett, Trachten, Schirm, Fußschemel, Fächer)[336] sowie ikonographische Motive, die in verschiedenen Kulturen parallel entwickelt werden (z. B. Bankett, Jagd). Mit der Visualisierung der Traditionen des persischen Hofzeremoniells auf dem Kleinen Sockelfries mit der Audienzszene und dem Bankettfries des Nereidenmonuments bekennt sich der Grabherr (vermutlich Kheriga) zu dem persischen Souverän[337]. Das Heroon von Limyra bietet ein ähnliches Bild, mit einer Vermischung von architektonischer Tradition aus dem Orient (Sockel mit Grabkammer) und aus Griechenland (amphiprostyle Cella). Die Orientierung des Grabmals ist ausschließlich nach Süden gerichtet, zum Meer hin, also nach der vorgegebenen Örtlichkeit. Die an beiden Langseiten der Cellawand gegen Süden weisende Bewegungsrichtung der Figuren ist nicht traditionell griechisch orientiert, der Entwurf folgt also nicht streng griechischen Vorbildern, sondern adaptiert verschiedene Traditionen nach den eigenen Bedürfnissen. Dieser Umstand verleiht vor allem den monumentalen Grabdenkmälern in Lykien einen besonderen Charakter. Die Akroterfiguren am Heroon von Limyra sind stark auf Griechisch-Lykisches fokussiert (Perseus und Bellerophon), wohingegen die Karyatiden nach Athen und die Friesfiguren mit der Truppenparade auf persische Oberhoheit weisen[338].

Im Bildschmuck der Grabanlage des Heroons von Trysa manifestieren sich griechische Traditionen in der Auswahl der griechischen Mythen (Sieben gegen Theben, Freiermord, Kalydonische Eberjagd, Leukippidenraub, Amazonomachie und Kentauromachie, Theseis), die mit traditionellen bildlichen Phänomenen lykischer Identität (Sitzmotiv, Stadtbelagerung, Kalathiskostänzer, Gelageszenen mit Familienmitgliedern) und persischen Elementen (Stierprotome, Schirmhalter, Jagdleopard) verbunden sind. Dazu

330 Bryce 1986, 162. Unsere Kenntnis ist aber nicht ausreichend, um diese These zu verifizieren oder zu falsifizieren. Zur Begrifflichkeit vgl. auch Draycott 2010.

331 Borchhardt 2000a, 121–124; Hill 1897, 32.

332 Eine Untersuchung zu Denkmälern in Kleinasien im Rahmen der Fragestellung nach griechischen, anatolischen und persischen Ikonographien und den wechselseitigen Einflüssen wird von Y. Lintz (Lintz 2008, 257–263) angekündigt. Zu einzelnen Studien vgl. die Beiträge in Darbandi – Zournatzi 2008; Rumscheid 2009.

333 Zu Kızılbel und Karaburun s. Mellink 1970; Mellink 1979; Mellink 1998; Miller 2010.

334 Pytheos und Satyros als Architekten sind für das Maussolleion überliefert, wobei ersterer auch als Bildhauer tätig war (Vitr. 1, 1, 12; 7 praef. 12); DNP X (2001) 662 f. s. v. Pytheos (H. Knell); Hoepfner 2004, 334–338; DNP XI (2001) 122 f. s. v. Satyros [3] (H. Knell). Plinius überliefert Timotheos, Skopas, Leochares und Bryaxis als Bildhauer (Plin. nat. 36, 30 f.; 36, 67 f.); Vollkommer 2001a; Bryaxis war als einziger der vier Bildhauer auf Grund seines Namens vermutlich karischer Herkunft: Vollkommer 2001a, 122; s. auch Ruzicka 1992, 46–55, der in dem Grabmal nicht nur die hekatomnidische Dynastie repräsentiert sah, sondern auch in der Quadriga auf dem Dach des Monuments die Heroisierung des Maussollos erkennt.

335 Borchhardt 1976a, 127–139; Childs – Demargne 1989, 253–306; Nieswandt 2011, 67–80. 108–112. 320–327; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 204–209.

336 Dazu siehe Miller 1997, 54 f. 128 f. 156–160. 165–170. 193–198. 201–204. 249 f.

337 Brosius 2011, 143 f.

338 Vgl. Borchhardt 1976a, 117–125; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 110. 114–117. 220–222. 282 f. Zur Traditionen von Stützfiguren s. Schmidt-Colinet 1977.

kommen noch die Bes-Figuren auf dem Türsturz, die auf ägyptisch-phönizische Vorbilder reflektieren. Die Temenosanlage folgt einer griechisch-lykischen Tradition, die sich auch in Kultanlagen griechischer Heroen und in Grabanlagen beispielsweise in Phellos und Apollonia wiederfindet, wohingegen der Grabbau im Inneren einem Typus folgt, der lykische Traditionen widerspiegelt. Das Heroon von Trysa steht also mit den beiden anderen monumentalen Grabanlagen als Beispiel gelungenen Ausdrucks von Traditionen zwischen Ost und West unter dominanter Akzentuierung lykischer Identität. Dieses Phänomen versteht sich nicht als unterwürfige Anpassung an Souveränitäten, sondern als Beweis und Ausdruck konstruktiver Akkulturation, und spiegelt dazu die Gesellschaft der Lykier wider, die aus verschiedenen kulturellen Traditionen schöpft und diese für eigene Bedürfnisse auswählt und anwendet.
Insgesamt zeigen sich die oben besprochenen Phänomene an nahezu allen reliefgeschmückten Gräbern in Lykien, wie erst die neuen Untersuchungen von J. Borchhardt und A. Pekridou-Gorecki zu den Nekropolen in Limyra gezeigt haben[339].

339 Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, bes. 253–323.

VI. Zur Datierung des Heroons: Friese, Ornamente, Grabbau, Fragmente und freiplastische Skulpturen

Eine zeitliche Einordnung und Entstehung des Heroons von Trysa stützt sich einerseits auf die Geschichte des Siedlungsgebietes und den Ausbau der befestigten Anlage, andererseits auf die Untersuchungen der Figurenfriese[1]. Th. Marksteiner kommt nach gründlicher Analyse des Ruinenbestandes der Burganlage von Trysa zu dem Schluss, dass die Siedlung in hochklassischer Zeit, also um 400 v. Chr., errichtet bzw. ausgebaut wurde[2]. Außerdem betont der Autor, dass die gesamte Terrassenanlage des Siedlungsgebietes gleichzeitig, d. h. in klassischer Zeit, konzipiert und erbaut wurde. Das umfasst auch die Terrasse für das Grabmonument und die außerhalb der Temenosanlage aufgestellten Grabbauten der sog. Heroon-Nekropole am östlichen Abhang der Höhenanlage[3]. Somit kann man davon ausgehen, dass die Heroon-Terrasse und damit die Planung und Anlage des Temenos zeitnah mit dem Grabmonument erfolgt ist. Das Heroon selbst datiert Th. Marksteiner um 380 v. Chr. und betont, dass aufgrund des nicht exakt datierbaren Nereidenmonuments, das in der Forschung immer früher datiert wird als das Heroon von Trysa, eine Entstehung in den achtziger Jahren des 4. Jhs. v. Chr. nicht ausgeschlossen werden kann[4]. Zwischen 380 und 370 v. Chr. reiht W. Oberleitner die Friese des Heroons ein und beruft sich dabei auf stilistische Kriterien[5]. Zusammenfassend geht die Forschung im Allgemeinen von einer Entstehungszeit des Heroons zwischen 380 und 370 v. Chr. aus[6].

In der ersten umfassenden Publikation zum Heroon von Trysa hat O. Benndorf eine Datierung in das mittlere 5. Jh. v. Chr. vorgeschlagen[7]. H. Kenner vermutet eine Entstehung der Friese des Heroons im ausgehenden 5. Jh., etwa um 410 v. Chr., und sieht die Errichtung des Nereidenmonuments von Xanthos – mit Hinweis auf die Merkmale des Reichen Stils an den Figuren der Nereiden, die sie nahe an die Nike des Paionios rückt – noch früher, nämlich in den zwanziger Jahren des 5. Jhs. v. Chr., also etwa zeitgleich mit den Friesen des Niketempels in Athen[8]. Der frühe Ansatz der Datierung wurde seit J. Borchhardt, der die Errichtung des Heroons zuerst in die Zeit zwischen 380 und 360 v. Chr. angesetzt hat[9], in der Forschung nicht weiter verfolgt, vielmehr wurde sein Vorschlag allgemein angenommen und länger nicht mehr zur Diskussion gestellt[10]. In den letzten Jahren hat J. Borchhardt hingegen eine frühere Entstehung des Heroons von Trysa um 400 v. Chr. vertreten[11]. H.-H. Nieswandt schlägt für die Errichtung des Heroons von Trysa, das er jünger als das Nereidenmonument datiert, das erste Jahrzehnt des 4. Jhs. v. Chr. vor und führt als Argument die Gewandfigur der Penelope an[12].

Inschriftlich datierte und gleichzeitig mit Skulpturenschmuck ausgestattete Denkmäler sind in Lykien rar, wodurch eine genaue Abfolge einer stilistischen Entwicklung von Grabreliefs in Lykien erschwert wird. Auf diesen Umstand hat die Forschung

1 s. jüngst eine Zusammenstellung der Datierungsvorschläge anhand stilistischer Kriterien bei Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 214.

2 Marksteiner 2002, 75 f. Die Datierung erfolgt, wie der Autor betont, nach bauhistorischen Kriterien. Eine frühere Besiedlung in vorklassischer Zeit ist nachweisbar, die ummauerte Siedlungsanlage geht jedoch auf eine Erweiterung um oder ab 400 v. Chr. zurück.

3 Zu Zeugnissen früherer Besiedlung in archaischer Zeit gehört das Pfeilergrab von Trysa, das in die Mitte des 6. Jhs. v. Chr. datiert wird; s. Marksteiner 2002, 214–218. 225 Abb. 133–138, Taf. 149–152. Vgl. auch Hülden 2006, 240–242.

4 Marksteiner 2002, 187. Zum Nereidenmonument s. Childs – Demargne 1989, 403 f. (390–380 v. Chr.); Nieswandt 2011, 325–327.

5 Oberleitner 1994, 56–61.

6 Eichler 1950, 43 („… in die ersten Jahrzehnte des 4. vorchristlichen Jahrhunderts …“); Borchhardt 1976a, 143 (um 370 v. Chr.); Childs 1976, 315 f. (mit einer Auflistung der Datierungen bis 1976 auf S. 281 Anm. 4); Bruns-Özgan 1987, 58; Barringer 2008, 171; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 209–218 (400–390 v. Chr.).

7 Benndorf – Niemann 1889, 231: „… der Stil der Bildwerke, welcher das Monument dem fünften Jahrhundert, und zwar eher den mittleren als den späteren Jahrzehnten desselben, sichert.“ Zu den Vertretern der Datierung des Heroons in die 2. Hälfte des 5. Jhs. v. Chr. und in die Zeit um 400 v. Chr. s. die Nennung bei Childs 1976, 281 Anm. 4. Zwischen 400 und 390 v. Chr. datiert jetzt auch J. Borchhardt das Heroon von Trysa: Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 209–218.

8 Kenner 1970, 15 f.

9 Borchhardt 1970, 383.

10 Allein P. Demargne (Demargne – Laroche 1974, 120 f.) und W. A. P. Childs (Childs 1976, 281 Anm. 4; 315 f.) vermuten eine Datierung nach 370 v. Chr.

11 Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 209–218.

12 Nieswandt 2011, 326 mit Anm. 1313.

bereits hingewiesen. Zu den gut datierten Denkmälern gehören der Inschriftenpfeiler von Xanthos (um 400 v. Chr.), der Merehi-Sarkophag (um 400 v. Chr.) und der Payawa-Sarkophag (um 370–360 v. Chr.) in Xanthos. Außerdem einige Felsgräber in Limyra, die durch eine Inschrift in einen engen zeitlichen Rahmen gesetzt werden können, in der Regel im Kontext mit der Herrschaft des Perikle oder Trbẽnnimi, wie z. B. das Grab des Xuwata (um 400–490 v. Chr.) und des Tebursseli (um 370–360 v. Chr.)[13]. An dieser Stelle sei auf das Relief des Grabes des Xuwata (Taf. 171, 1) hingewiesen, der sich als Milchbruder des Trbẽnnimi bezeichnet[14]. Das Relief zeigt einen Krieger im Leinenpanzer mit attischem Helm und einem Mantelumhang, einer Chlamys, der einen zu Boden gegangenen Krieger in gleicher Rüstung, ohne Helm aber mit Chiton, am Haar reißt. Es handelt sich um eine sog. Haarreiß-Szene bzw. um eine sog. Überwältigungsgruppe. Wie J. Borchhardt festgestellt hat, gehört diese Darstellung zu den frühen Reliefs in Limyra, um 400–390 v. Chr.[15]. Stilistisch erinnert es an die Reliefs des Nereidenmonuments, vor allem hinsichtlich der eher statischen Haltung der Figuren. Die Haltung des Angreifers erinnert aber auch an die Figur des Telemachos auf der Platte I 482, Fig. 1 (Taf. 53, 2). Wie eng eine Verbindung zwischen Limyra und Trysa in diesem Kontext zu sehen ist, bleibt letztlich offen, auch wenn die Nähe zu Trbẽnnimi angeführt ist[16].

Wie anhand der stilistischen Analysen (Kap. IV.4) gezeigt werden konnte, ist der Entwurf der Friese und ebenso die Ausführung der Figuren ohne die Kenntnis der Friese des Apollontempels in Bassai und besonders des Niketempels auf der Akropolis nicht denkbar. Die Friese des Tempels am Ilissos, des Poseidontempels von Sounion, die Skulpturen des Asklepiostempels in Epidauros und anderer Denkmäler des ausgehenden 5. Jhs. v. Chr. weisen Elemente ikonographischer, typologischer und stilistischer Natur auf, die eine Voraussetzung für die Ausarbeitung der Friese des Heroons bilden. Der Erbauer des Monumentes orientierte sich an den „aktuellen" Bauwerken des griechischen Mutterlandes und veranlasste vermutlich die Bildhauer, den Zeitgeist der stilistischen Tradition in die Ausarbeitung der Friese einfließen zu lassen bzw. er holte gezielt Bildhauer aus Griechenland, die neue Trends im Stil nach Lykien brachten. Vermutlich kann man bei der Konzeption der Friese ebenso von Traditionen, die aus der großflächigen Malerei und der Skenographie (Bühnenmalerei) herrühren, ausgehen, wie in der Forschung schon mehrfach betont wurde[17]. Ein Beispiel könnte dafür die Komposition des Frieses mit dem Raub der Leukippiden sein, da sich die kompositorischen Grenzen einer räumlichen Darstellung mit Architektur auf einem Friesband besonders bei den Platten I 532, I 533 und I 537 (Taf. 119, 1; 120, 1; 124, 1) verdeutlichen. In der Vasenmalerei bot das Bildfeld mehr Spielraum für flächendeckende Kompositionen und eine Anordnung in mehreren Aktionsebenen[18]. Diese Tradition könnte in den Friesreihen, die über zwei Steinschichten konzipiert sind, nachklingen.

Eine zeitliche Einordnung der Figurenfriese des Heroons stützt sich, in Ermangelung schriftlicher Quellen, auf stilistische Kriterien und den Kontext des Bildschmucks. Die Untersuchungen zum Stil der Friese und der Reliefs vom Grabbau haben deutlich gemacht, dass Parallelen vor allem auf griechischen Denkmälern der 2. Hälfte des 5. Jhs. v. Chr. zu finden sind. Dies betrifft die Gewandgestaltung, die üppigen Faltenwürfe der Gewänder, die Merkmale des Reichen Stils aufnehmen, welche schon auf den Friesen des Parthenon die Chlamysträger charakterisieren, deren wallende und manieristisch anmutende Faltengebilde meist das gesamte Kleidungsstück durchziehen, wohingegen die Gewänder der Figuren der Heroon-Friese klarere Strukturen aufweisen. Außerdem die Gewandfiguren des Freiermordes (Taf. 49, 1) und des Leukippidenraubes (Taf. 125–128), die sich besonders an den weiblichen Figuren des Parthenon-Ostfrieses (um 440 v. Chr.) und den Sitzfiguren am Ostfries des Hephaisteions (um 440/430 v. Chr.) oder an denen des Ostfrieses am Niketempel (um 420 v. Chr., Taf. 179, 5) orientieren.

13 Zusammenfassend und mit einer Aufstellung einer relativen Chronologie: Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 249–251. Zu den lykischen Grabinschriften vgl. Neumann 2012, 389–410; Seyer a (in Vorbereitung).

14 Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 232–234. 275. 384 Kat. 10 Taf. 27. 28.

15 Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 232–234.

16 Die Vermutung, dass der „Stratege" Xuwata unter Trbẽnnimi in der Schlacht gekämpft hat, die auf den Friesen des Heroons dargestellt ist, bleibt nach dem derzeitigen Wissensstand spekulativ; s. u. Kap. VII.1.

17 Benndorf – Niemann 1889; Körte 1916, 257–288; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 213–215. 217.

18 Vgl. Boardman 2005, 63–72; Castriota 2005, 89–102; Stansbury-O'Donnell 2005, 73–87.

Des Weiteren sind kompositorische Kriterien – die Verteilung der Figuren auf den Platten, Überschneidungen der einzelnen Figuren, Perspektive und raumgreifende Kompositionen – so eng mit Reliefs, Friesen und auch der Vasenmalerei des 5. Jhs. v. Chr. verbunden, dass eine zeitliche Annäherung unumgänglich ist[19]. Vergleiche bieten diesbezüglich etwa die Friese des Hephaisteions, die Friesplatten des Tempels am Ilissos, die Friese des Bassai-Tempels und die Friese des Nereidenmonuments von Xanthos (s. o. Kap. IV.4. *Formanalyse und Stil*).

Für eine Datierung des Heroons in die achtziger Jahre des 4. Jhs. v. Chr. wäre ein Abstand zu den Vorbildern von durchschnittlich 30–50 Jahren erforderlich, was absolut unwahrscheinlich ist und mit der stilistischen Entwicklung im frühen 4. Jh. v. Chr. nicht konform geht, selbst wenn eine exakte Datierung der Friese nicht angestrebt ist und kaum erbracht werden kann. Der Kulturtransfer war mit Sicherheit im 5./4. Jh. v. Chr. fließend, Kontakte zu Griechenland bestehen seit dem Attisch-Delischen Seebund verstärkt, sodass es nicht verwundert, wenn der Bauherr und Auftraggeber griechische Bildhauer und Künstler mit der Planung und Errichtung des Grabmals in Lykien beauftragt hat[20]. Es ist sicherlich auch davon auszugehen, dass lokale Bildhauer und Werkstätten an der Ausarbeitung der Figurenfriese beteiligt waren. Die Form und auch die Ausgestaltung der Anlage entsprechen sicherlich den Wünschen und Vorstellungen des Auftraggebers, ähnlich wie es mehr als vierzig Jahre später für Maussollos und die Errichtung des Maussolleions in Halikarnassos überliefert ist[21].

Zusammenfassend lässt sich also eine Entstehungszeit des Heroons und des Bildschmucks der Grabanlage in die Zeit um 410–400 v. Chr., also gegen Ende des 5. Jhs. v. Chr., annehmen. Diesem Datierungsansatz widerspricht die zeitliche Einordnung für die Errichtung der Siedlungsanlage von Trysa nicht (s. o.)[22].

19 Die Vorbildwirkung der großflächigen Malerei wurde im Zusammenhang mit den Heroonfriesen immer vermutet, lässt sich allerdings nicht nachweisen und muss auch mit Vorsicht diskutiert werden, da es sich um völlig unterschiedliche Bildträger handelt. Die Übernahme von Figurentypen und eine ikonographische Vorbildwirkung wird man aus der Malerei aber sehr wohl vermuten können. Zur Vorbildwirkung der Malerei vgl. Benndorf – Niemann 1889, bes. 245–250; Praschniker 1933a, 2 f.; Eichler 1950, 22–30, bes. 29 f.; Brommer 1974, 168 f.; Bruns-Özgan 1987, 69–80; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 217 f. Dagegen argumentierten etwa Noack 1893, 305 f. (bes. bezüglich der Anordnung der Friese über zwei Bildstreifen); Löwy 1902, 422–426; Koepp 1907, 70–77; Körte 1916, 270 f.; Pfuhl 1923, 658.

20 Für das Nereidenmonument s. Childs – Demargne 1989, 369–376. 395–404; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 204–209; für das Heroon von Limyra s. Borchhardt 1976a, 37. 108–110. Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 220–222 vermuten sowohl lykische, als auch griechische Bildhauer, die am Heroon tätig waren.

21 Zusammenfassend: Cook 2005, 17–28; Jenkins 2006, 206–211. 223–227.

22 Vgl. auch Borchhardt 2000a, 121–124; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 214 f. mit einer Zusammenstellung der Datierungsvorschläge, die in der Forschung bislang zur Diskussion gestellt wurden. Die Erwähnung von Trysa/trusñ auf dem Inschriftenpfeiler von Xanthos (TL 44 b, Zeile 15), die um 400 v. Chr. datiert wird, zeigt von der Bedeutung dieser Siedlung in dieser Zeit und vermutlich bereits im ausgehenden 5. Jh. v. Chr.: GHH 225 f.; s. auch Schuler – Walser 2006, 167 Anm. 1.

VII. Historischer Kontext

Die Quellenlage zur Siedlung von Trysa und zur historischen Situation ist – wie auch in anderen Orten Lykiens – eher dürftig, wodurch eine Rekonstruktion der Gesamtkontextes erschwert wird und Zusammenhänge aus Inschriften, besonders der Gräber in Limyra und Xanthos, sowie aus dem archäologischen Fundmaterial und letztlich aus den Nachrichten antiker Autoren erschlossen werden können[1]. Hinzu kommen noch die ikonographischen und stilistischen Auswertungen der Grabreliefs, die somit einen nicht zu unterschätzenden hohen Stellenwert haben. Schon allein aus Gründen des Kontextes zur zeitlichen Einordnung des Monuments wurden die Friese und Reliefs des Heroons von Trysa im Kapitel IV. gründlich analysiert.

In der ausführlichen Untersuchung des Ruinenbestandes der antiken Siedlung von Trysa konnte Th. Marksteiner die archäologische Evidenz bis in archaische Zeit nachweisen[2]. Der Großteil der Denkmäler, die heute noch sichtbar sind, gehen auf den Ausbau der Siedlung zu Beginn des 4. Jhs. v. Chr. zurück[3]. Die Funktion der Siedlungsanlage von Trysa als Dynastensitz oder dynastische Anlage scheint sich schon aus der nach Osten hin angeschlossenen Nekropole sowie jener an der Westseite der Siedlungsanlage zu ergeben[4]. Für welchen konkreten Zeitraum die Siedlung von Trysa von so herausragender Bedeutung war, dass eine derartig aufwändige Gräberstruktur erfolgte, ist nicht genau nachvollziehbar, jedenfalls wird die Blüte der Siedlung in das beginnende 4. Jh. v. Chr. oder in die ersten Jahrzehnte des 4. Jhs. v. Chr. zu datieren sein[5]. A. Thomsen sieht Trysa als einen Teil der vom Avşar Tepesi aus kontrollierten Region, die gleichsam durch die Siedlungen von Tüse, Korba, Trysa und Hoyran nach außen hin abgesichert war[6]. Die Tatsache, dass ein monumentales Grabmal mit reichem Skulpturenschmuck auf diesem Hügel errichtet wurde, zeugt von der Wichtigkeit der vergleichsweise anspruchsvoll angelegten Siedlung von Trysa in klassischer Zeit[7]. Es erhebt sich in diesem Zusammenhang auch die Frage, ob die befestigte Anlage auf dem Westfries (I 459–I 468, Taf. 201, 1–202, 1) eine bestimmte Stadtanlage visualisiert oder nur allgemeine Grundzüge einer Burganlage wiedergibt[8]. Die Mauerzüge sind so breitläufig angelegt, dass hier, anders als beispielsweise auf dem Deckel des Sarkophags von Telmessos (Taf. 172, 3. 4) oder dem Firstbalken des Merehi-Sarkophags (Taf. 174, 3), keine verkürzte Darstellung im Sinne einer bloßen Andeutung von einer ummauerten Anlage vorliegt[9]. Die Reliefs des Grabes von Pinara (Taf. 172, 6) scheinen wiederum eine konkrete Stadt mit spezifischen und charakteristischen Gebäuden und Bauten wiederzugeben, ähnlich wie das Relief der sog. Reiterbasis aus Limyra (Taf. 171, 2)[10].

Bezüglich des historischen Kontexts der Grabanlage und besonders einer möglichen Verbindung des Grabmals mit einer historischen Person steht die Forschung noch immer vor einem Rätsel. Keine Inschrift oder schriftliche Überlieferung bringt einen kon-

1 Bryce 1986, 11–20 betont die Rolle der mythologischen Tradition in Lykien. Vgl. Keen 1998, 45 f.

2 Marksteiner 2002, 191–205, bes. 200.

3 Marksteiner 2002, 200–205. Vgl. auch Kolb 1996, 65.

4 Borchhardt 2004a, 379. 382 f.; Kolb 1996, 68–71. s. auch Marksteiner 2002, 184 mit Anm. 697. Allein die zahlreichen erhaltenen Gräber lassen auf eine stark besiedelte Festung schließen. Es wäre durchaus möglich, dass die Temenosanlage auch wegen der exponierten Lage der „Heroon-Nekropole" vor oder zeitgleich mit dem Ausbau der Siedlung von Trysa erfolgte.

5 Zimmermann 1992, 10–20; Marksteiner 2002, 192–194: „Aus der Analyse des Denkmälerbestandes von Trysa ergab sich eine Interpretation der rund 2,5 ha ummauerter Fläche einnehmenden hochklassischen Niederlassung als befestigte Herrscherresidenz, in deren Struktur sich in besonderem Maße die Interessen eines dynastischen Bauherren widerspiegeln." Kolb 2008a, 83–85; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 216.

6 Thomsen 2002, 10 f.; Kolb 2008a, 65–107; 187–203 (zum Yavu-Bergland im Polis-System des 4. Jhs. v. Chr.). Vgl. auch Marksteiner 1993a, 97–138.

7 Kolb 1996, 69–71 geht von einer „Ablöse" des Avşar Tepesi als Dynastensitz aus und weist diese Funktion der Burganlage von Trysa zu, die zu Beginn des 4. Jhs. v. Chr. ausgebaut wurde. Vgl. auch Marksteiner 2002, 191–199; Thomsen 2002, 5–18; Kolb 2008a, 81–93. J. Borchhardt hebt die große Anzahl der monumentalen Grabbauten in Trysa hervor (Borchhardt 2003, 48 f.) und spricht nach gründlicher Analyse der Inschriften den lykischen Städten mehr städtischen Charakter als Siedlungscharakter zu (ebenda, 38–62). Zu Dynastensitzen vgl. auch Domingo Gygax 2001, 8 f.; Wurster 1993, 7–30, bes. 12. Zur Entwicklung und Bedeutung des Siedlungsgebietes von Trysa im Verlauf des 4. Jhs. v. Chr. vgl. Marksteiner 2002, 191–209; Kolb 2008a, 192–196.

8 Dazu allg. Wurster 1977, 145. 148–151; Childs 1978; Bruns-Özgan 1987, 202–204. 215–217; Jacobs 1987, 61–64; Marksteiner 1993b, 31–38.

9 Vgl. diesbezüglich die von Childs 1978 aufgestellten Typologien der Stadtdarstellungen; s. auch Borchhardt – Bleibtreu 2013.

10 Zu Pinara vgl. auch Wurster 1977, 132–138. 141 f.; Marksteiner 1993b, 37 f.; Wurster 1993, 8 f. 12; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 1996, 72–74. 91 f.; Thomsen 2002, 267–269; Borchhardt – Bleibtreu 2013, 139–145, wo J. Bochhardt die Residenzstadt Pinara in diesen Reliefs visualisiert sieht: „Kriegerische Ereignisse werden nicht memoriert, es handelt sich also nicht um eine oder mehrere eroberte Städte, sondern um die Residenzstadt Pinara und die unbekannte Stammburg der Dynastie". Dagegen vgl. Kolb 2013, 113 f., der in den Reliefs von Pinara keine realistische Darstellung erkennt: „il présente plutôt une image de l'agglomération réduite aux seuls éléments architecturaux du pouvoir politique, c'est-à-dire la fortification, les résidences des potentats locaux et leurs tombes considérées comme les symboles de leur puissance et leur prestige." Zur Reiterbasis s. jüngst Borchhardt – Bleibtreu 2013, 148–157. Borchhardt – Pekridou-Gorecki 1996.

kreten Anhaltspunkt. In der Forschung besteht weitgehend Einigkeit, dass ein Grabmal wie die Temenosanlage in Trysa einem Dynasten zuzuschreiben ist[11]. Ungewöhnlich ist allerdings die Tatsache, dass trotz vieler kleinerer und größerer Dynastensiedlungen und etwa 30 durch die numismatische Evidenz bekannter Dynasten relativ wenige monumentale Grabanlagen in Lykien erhalten sind – natürlich vorausgesetzt, dass mehrere Dynasten den Anspruch auf ein entsprechend dimensioniertes Grabmal hatten[12]. In diesem Zusammenhang wird auch die Größe bzw. Ausdehnung des Herrschaftsraumes der Dynastensiedlungen unterschiedlich ausfallen. Vermutungsweise hängt mit der topographischen Größe bzw. mit der territorialen Ausdehnung eines Dynastengebietes auch die Bedeutung und Einflussnahme eines Dynasten zusammen. Die Ansprüche und Bedürfnisse der Dynasten nach Palastbauten im Sinne von luxuriösen ausgedehnten Anlagen lassen sich in der archäologischen Evidenz bislang nicht entsprechend nachweisen[13]. Man wird daher – vorausgesetzt solche Gebäudestrukturen wurden nicht bis zur Unkenntlichkeit zerstört oder verbaut – davon ausgehen können, dass Dynasten in Lykien bezüglich der Wohnfläche in vergleichsweise bescheidenen Wohnbereichen (mit etwa 4–5 Räumen) residierten oder auch über Stockwerksbauten verfügten, die dann auf kleinerer Grundfläche eine größere Wohnfläche ermöglichten[14].

VII.1. ZUR IDENTITÄTSFINDUNG DES GRABINHABERS

Wir wissen nichts Konkretes über den Grabinhaber oder den Auftraggeber. Wir können zwar anhand vergleichbarer monumentaler Grabanlagen mit ziemlicher Sicherheit davon ausgehen, dass es sich bei dem Heroon von Trysa um das Grabmal eines Dynasten oder eines Angehörigen einer dynastischen Familie handelt, nähere Angaben bleiben uns aber bis auf weiteres verwehrt. Vorerst müssen wir uns daher mit den Informationen begnügen, die wir vom Denkmal und Bildschmuck selbst erhalten.

Eine epigraphische Evidenz zum Heroon von Trysa fehlt und eine Zuweisung der Grabanlage zu einer historischen Person ist nicht in befriedigender Weise gelungen[15]. Es ist allerdings davon auszugehen, dass Trysa der Sitz eines regierenden Dynasten oder eines Fürsten war, der von einem Dynasten eingesetzt wurde, wie das Th. Marksteiner für das 4. Jh. v. Chr. vermutet[16]. Außerdem führt er den Ausbau der Siedlung von Trysa auf die Einrichtung eines Dynastensitzes zurück[17]. Möglich, jedoch nicht nachweisbar, wäre auch die Teilung des Herrschaftsgebietes in ostlykisches und östliches zentrallykisches Gebiet und die damit verbundene Einsetzung eines weiteren Dynasten. J. Borchhardt schlug als möglichen Grabinhaber Mithrapata (Taf. 183,6) vor, dessen Bildnis von Münzen bekannt ist[18]. Da Mithrapata das Münzrecht besaß, geht man in der Forschung bei diesem Dynasten von einer historisch bedeutenden Persönlichkeit aus, deren Wirkungszeit zwischen 400 und 370 v. Chr. liegt und die nach den derzeitigen Befunden im westlichen Lykien nachgewiesen ist. Außerdem ist Mithrapata auf dem Inschriftenpfeiler in Xanthos genannt, neben Trbbẽnimi und Aruwãtijesi[19], woran sich die Vermutung schließt, dass diesem Dynasten ein monumentales Grabmal zukam. Da bislang drei monumentale Grabanlagen in Lykien bekannt sind, erhob sich die Frage nach den Grabherren dieser Monumente, von denen auch Trysa in keiner Weise durch epigraphische Zeugnisse einzuordnen ist. Es stellt sich aber ebenso die Frage, ob man zwangsläufig von einem monumentalen Grab in der Größenordnung eines Nereidenmonuments, eines Heroons von Trysa oder von Limyra für Mithrapata ausgehen muss oder ob nicht ein Grabmal in einer Temenosanlage wie beispielsweise in Phellos als Grablege für einen Dynasten ebenso in Betracht käme[20]. Darüber hinaus geht J. Borchhardt von Trysa als einer Sommerresidenz eines Dynasten aus, dessen Hauptsitz er in Myra vermutet[21]. In diesem Fall müsste aber auch die Wegverbindung von Trysa nach

11 Borchhardt 1976a, 141–143. Marksteiner 1993a, 97–125 spricht sich nach detaillierter Untersuchung des Siedlungsgebietes von Trysa für eine Wehranlage und Dynastensiedlung in hochklassischer Zeit aus. Vgl. auch Marksteiner 2002, 65–97. 192 f. 200–205. Marksteiner 1993b, 34 bezeichnet die Burganlage von Trysa als Binnenfort. Wurster 1993, 9 f. gibt für Trysa folgende Ausmaße an: Kernareal 504 m²; ummauerte Burg 2.600 m²; gesamte Siedlung 24.000 m², was im Verhältnis zu den anderen damals untersuchten Burg- und Siedlungsanlagen einem mittleren Ausmaß entspricht (Wurster 1993, 7–30). Vgl. dazu Marksteiner 2002, 66–81 mit Abb. 3. 4. 5.

12 s. dazu Kolb 1996, 68. Zu den Münzprägungen vgl. Mørkholm 1964; s. auch Zahle 1990, 51–56. 172–179; Borchhardt 1999, 53–84; Borchhardt 2000a, 87–140; Kolb – Tietz 2001, 347–416; Kolb 2008a, 154–159. Zur Rolle der Dynasten, die auf Münzen die Bezeichnung „Basileus“ führen und daher ähnliche führende Funktionen hatten, vgl. Wolters 2003, 51–56. Zur wahrscheinlichen Bezeichnung lykischer Dynasten als Basileus, der mit dem lykischen χñtawati gleichzusetzen ist, vgl. Carruba 1993, 11–25, bes. 17–20 mit Fig. 5; Wörrle 1993, 187–190.

13 Zur Anlage der Siedlung von Trysa nach den Bedürfnissen einer lokalen Führungsschicht vgl. Marksteiner 1993a, 121–125; Marksteiner 2002, 94–97. Vgl. auch Kolb 2008a, 62–118. 154–159.

14 Dazu Wurster 1993; Marksteiner 2002, 92–97; Thomsen 2002, 195–301, bes. 295–301. 367–409 mit Abb. 37 und 37a und mit entsprechender Vergleichsliteratur.

15 D. Schürr verweist auf das geringe Interesse lykischer Dynasten, sich in Inschriften zu verewigen: Schürr 2013, 32.

16 Marksteiner 2002, 203 betont die Verbindung des östlichen Zentrallykiens mit dem ostlykischen Herrschaftsbereich. Dazu s. auch Kolb 1996, 65–71; Keen 1998, 34–60; Kolb 2008a, 154–167.

17 Zur Bestimmung einer Siedlung als Dynastensitz anhand der Grabtypen vgl. die kritischen Bemerkungen von Zimmermann 1992, 17–20.

18 Borchhardt 1999, 74–78, bes. 77 f.; Borchhardt 2000a, 123; Borchhardt 2003, 54; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 216; anders Kolb 2008a, 155–159.

19 TL 44 b; s. auch GHH 1990, 225 f.; Zimmermann 1992, 29–35 sieht den Machtbereich des Mithrapata auf Westlykien beschränkt. Zu den Münzen des Mithrapata vgl. Zahle 1990, 51–56; 177 f. Kat. 94–96; Abb. 18; Borchhardt 2000a, 121–124 Abb. 7; Kolb – Tietz 2001, 386–392; Kolb 2008a, 154 f. und demnächst Müseler a.

20 Nach Borchhardt 2006, 90–94 Abb. 2 datieren die Grabhäuser des Heroons von Phellos früher. Außerdem vermutet J. Borchhardt eine Verbindung zwischen der Dynastie der Harpagiden und Phellos, ebenda, 100–102. Ebenso ungeklärt ist die Annahme, eine Residenzstadt müsste über eine Palastanlage mit ausgedehnten Räumlichkeiten verfügen; vgl. Wurster 1993.

21 Borchhardt 2000a, 122 f., was sich bislang nicht eindeutig anhand eines archäologischen Befundes verifizieren lässt. Zur Burganlage auf der Akropolis von Myra s. Borchhardt 1975a, 45–57. Zu den Gräbern von Myra s. ebenda, 95–156; Çevik 2010. Allgemein zur Siedlungsstruktur und zu Wohnbereichen lykischer Dynasten s. Wurster 1993, 7–30 und die kritischen Überlegungen von Marksteiner 2002, 81–97, bes. 92–94. Die Untersu-

Myra bedacht werden, die hier äußerst ungünstig verlief, nämlich am Nordhang des Burgberges in das Flusstal des Myros, und daher in der Winterzeit beschwerlich war. F. Kolb verweist diesbezüglich auf den Verlauf der Wegverbindung von Trysa nach Süden zum Meer hin über Hoyran und Istlada oder über das Yavu-Bergland Richtung Tyberissos[22].

Die Friese des Heroons von Trysa lassen – wie oben ausgeführt – eine Datierung in die siebziger Jahre des 4. Jhs. v. Chr. als zu spät erscheinen, vielmehr werden sie in der Zeit um 400 v. Chr. entstanden sein. Wie lässt sich diese Annahme mit der Siedlung in Trysa chronologisch verbinden? In seiner Untersuchung des Siedlungsgebietes von Trysa geht Th. Marksteiner von einer Neugestaltung und einem Ausbau der Niederlassung und der Anlage der Terrassen auf dem Burgberg im frühen 4. Jh. v. Chr. als Gesamtsiedlung d. h. als Gesamtkonzept aus (s. o.) und sieht die Entstehung des Heroons ebenfalls in diesem Zeitraum[23]. F. Kolb datiert die trapezoidalen und bossierten Blöcke der Mauern der Temenoswand frühestens um 400 v. Chr. und folgert eine gesteigerte Bedeutung der Siedlung im frühen 4. Jh. v. Chr.[24]. Es wäre durchaus möglich, die Errichtung des Heroons als Grabanlage schon vor dem Ausbau der Siedlung anzusetzen und die Aufstellung der Gräber östlich des Heroons als Folge davon zu sehen, zumal man davon ausgehen kann, dass der Bedarf an Grabstätten mit der Erweiterung der Siedlung anstieg. Jedenfalls weist Th. Marksteiner auf die qualitätvollen Grabhäuser hin und schließt auf die Bedeutung dieser Siedlung: „Vergleichbare Monumente sind bisher in Lykien nur in geringer Zahl bekannt geworden. Der schon bei der Betrachtung der Wohnsiedlung festgestellte, ausgeprägt ‚herrschaftliche' Charakter der hochklassischen Niederlassung scheint sich folglich auch in der Struktur der Nekropolen widerzuspiegeln."[25] F. Kolb hat mehrfach auf das verhältnismäßig kleine Territorium von Trysa aufmerksam gemacht und schließt daraus, dass diese Siedlung vor allem im 4. Jh. v. Chr. „… von seiner politischen und militärischen Bedeutung her eigentlich ein Zentrum zweiten oder dritten Ranges …" gewesen sei[26]. Daraus folgert er, dass Trysa vermutlich kein Dynastensitz im Sinne einer herrscherlichen Residenz war, sondern eine Burgfeste, die von einem Familienmitglied oder engen Vertrauten eines Dynasten beherrscht wurde[27]. Allerdings verweist F. Kolb auf die Kontrolle Zentrallykiens durch den ostlykischen Dynasten Perikle, die sich ebenso in den Münzprägungen in Zagaba manifestiert, und betont dann auch die wichtige strategische Lage von Trysa, das um 400 v. Chr. eine zentrale Stellung in der Region einnahm[28].

Dass die Prägestätte keinen zwingenden Hinweis auf das Einflussgebiet oder den Regierungssitz eines Dynasten darstellt, beweisen Münzen des in Westlykien herrschenden Kuprlli, für den auch in Limyra Münzen geprägt worden sind. Gleichermaßen ist dies für Trbbẽnimi (Taf. 183, 4) belegt, der außerdem noch in zagaba/Lagbe und in wedrêi/Rhodiapolis nachweislich gemünzt hat[29]. Münzen des Perikle (Taf. 183, 3. 5), dem der Dynastensitz in zêmuri/Limyra zugewiesen wird, sind in der Prägestätte Limyra wiederum nicht nachgewiesen, wohl aber in Westlykien in wehñti/Phellos, in Zentrallykien in wedewiê/Myra(?) und im Norden in zagaba/Lagbe[30], wobei die Lokalisierung der Prägestätte zagaba umstritten ist[31]. Die Münzprägungen des Trbbẽnimi enden in einem Zeitraum um 385 v. Chr.[32]. Daraus lässt sich aber folgern, dass die Prägestätte eines Dynasten nicht zwangsläufig auch mit dessen Herrschaftsgebiet verbunden sein muss. Sonst wäre es durchaus ungewöhnlich, dass Perikle nicht in zêmuri/Limyra, seiner Residenzstadt, geprägt hat. Eine Verbindung von Ost- und Zentrallykien wird schon seit längerer Zeit in der Forschung vermutet und durch die Ausführungen von F. Kolb zum Vordringen des Perikle und Trbbẽnimi in das Yavu-Bergland erhellt[33].

chungen von Thomsen 2002, 367–399. 406–409 mit Abb. 116. 117 (lykische Siedlungen im Größenvergleich) bestätigen die relativ geringe Ausdehnung der Burganlagen im Verhältnis zu den Siedlungsflächen. Nach Borchhardt – Bleibtreu 2013, 291 ist Trysa die Sommerresidenz der Fürsten von Myra. Zu neuen Erkenntnissen dynastischer Siedlungen in Westlykien s. Tietz 2003, 62–85.

22 Kolb 2008a, 81 f.

23 Marksteiner 2002, 39–45. 75–81; 192–194. Zu den Mauerzügen der Siedlung von Trysa s. auch die Untersuchungen von Marksteiner 1993a, 97–125.

24 Kolb 2008a, 84 f.; vgl. auch die Qualität des Mauerwerks des Burgberges: Marksteiner 2002, 39–43. 44 f. Taf. 8–63. 105–122; Kolb 2008a, 85–93, Abb. 124. 127. 130.

25 Marksteiner 2002, 193. Die Architekturfragmente einer dorischen Ordnung, die einem Tempelgebäude zuzuordnen sind, datieren nach Marksteiner in hellenistische Zeit, ebenso die dort gefundene epigraphische Evidenz: Marksteiner 2002, 112–116. 191–199 Abb. 19–24. Vgl. auch die Beschreibung bei Petersen – von Luschan 1889, 10 f. mit Abb. 8. s. auch Schuler – Walser 2006.

26 Kolb 1994, 12.

27 Kolb 1994, 13 mit Verweis auf die Lage Trysas an der wichtigen Route vom Meer in das Hinterland. Vgl. auch Marksteiner 2002, 29 f. 203–205, der den Ausbau der Siedlung von Trysa im frühen 4. Jh. v. Chr. als Hinweis auf einen dynastischen Herrensitz wertet sowie Residenz und Wohnsiedlung als Einheit sieht (ebenda, 93): „In Trysa erlaubt der erhaltene Siedlungsbefund den Schluß, daß die Gesamtheit der Niederlassung als dynastische Residenz gedient haben dürfte und damit eine Trennung von Wohnsiedlung und Residenz, wie sie wohl den Aufbau zahlreicher anderer Siedlungen bestimmte, hinfällig wurde."

28 Zu Trysa als Residenzstadt s. wiederum Kolb 2008a, 156–158. F. Kolb führt weiters die Vertreibung des Aruwãtijesi und Mithrapata aus Zentrallykien, besonders aus Zagaba und vom Avşar Tepesi, an.

29 s. Marksteiner 2002, 203–205 mit Anmerkungen; vgl. auch Keen 1998, 112–118; Borchhardt 2000a, 101–103. 118–121; Kolb 2008a, 61–65. Zu den Münzprägungen s. Carruba 1993, 11–25 Abb. 5.

30 Vgl. die Zusammenstellung bei Borchhardt 2000a, 126–129 Abb. 8. Zu Perikle s. auch Borchhardt 1976a, 99–108; Frei 1990, 9–12; Borchhardt 1993, 31–52. Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 220–222 vermuten, dass Perikle dem Trbbẽnimi das Heroon von Limyra als Grabmal errichten ließ. Vgl. auch Borchhardt 1996/1997, 1 f.; Borchhardt 2000a, 122–124; Borchhardt 2000b, 20 f.

31 In der Forschung wird die Prägestätte mit Zagaba/Lagbe im pisidischen Gebiet identifiziert (Marksteiner 2002, 20 Anm. 827 – mit Hinweis auf die Deutung von O. Carruba und C. Vismara). F. Kolb zweifelt dies auch aufgrund des Delfins als Münzbild zu Recht an und vermutet diese Prägestätte in der Küstenregion Zentrallykiens, wohingegen Th. Marksteiner eine Lokalisierung in Myra vorschlägt, was angesichts des Meerestieres durchaus in Betracht zu ziehen ist. Archäologische Nachweise gibt es bislang nicht.

32 Kolb – Tietz 2001, 376–381. 388–392; Borchhardt 2000a, 118–120; Marksteiner 2002, 204 f. Anm. 825; Kolb 2008a, 157 f.

33 Kolb 2008a, 155–159; Historisch vgl. auch Bryce 1983.

Für die chronologische Einordnung der Dynasten im ausgehenden 5. und frühen 4. Jh. v. Chr. stellen die Stele des Arbinas/Erbinna in Xanthos[34] und der Münzhort von Podalia[35] entscheidende Befunde dar. Die Namen der Dynasten, die sowohl auf der Inschriftenstele um 400 v. Chr. als auch auf den Münzen des Podalia Horts, der um 375 v. Chr. vergraben wurde, auftauchen, sind ident, d. h. sie gehören einer Generation an und man kann mit ziemlicher Sicherheit davon ausgehen, dass dieselben historischen Personen gemeint sind[36]. Grundsätzlich ist die Bezeichnung „Dynast" auch für Personen mit Prägerecht umstritten, wie O. Carruba betont, da diese lediglich unter bestimmten Voraussetzungen als solche zu betiteln sind (z. B. Kuprlli und seine Familie, Perikle, Weχssere); in anderen Prägeherren werden „münzprägende Beamte im Dienst der Perser" vermutet[37]. Aus chronologischer Sicht könnte – bei aller gebotenen Vorsicht – eine Verbindung zwischen Trbbẽnimi und dem Heroon von Trysa bestehen, unter der Voraussetzung einer langen Lebenszeit, die eine Teilnahme an der Expedition gegen Melesander in den Jahren 430/429 v. Chr. und eine lange politische Karriere bis in die ersten Jahre des 4. Jhs. v. Chr. ermöglichte[38]. Geht man also von einem geschätzten Alter des Trbbẽnimi von etwa 18–20 Jahren während der Expedition gegen Melesander aus, so hätte er um 400 v. Chr. etwa ein Alter von 50 Jahren erreicht und könnte durchaus mit Trysa in Verbindung gebracht werden[39]. Trbbẽnimi könnte also sehr wohl als Dynast von Trysa angenommen werden[40], der – vorsichtig vermutet – von Ostlykien aus hier an einem strategisch und wirtschaftlich zentralen Ort eingesetzt wurde und im Zuge dessen die Siedlung auch wesentlich ausbauen ließ. Sicherheit wird man in der Frage nach einer historischen Person, die mit dem Grabinhaber verbunden werden kann, schon wegen des Fehlens von Inschriften nicht gewinnen. Doch wäre es möglich, ein lokalhistorisches Ereignis, das für die Bevölkerung in Lykien von tragender Bedeutung gewesen ist – wie eben der Sieg über Melesander und die Griechen –, mit dem Heroon von Trysa und dem Bildschmuck der Grabanlage zu assoziieren. J. Borchhardt sieht Trbbẽnimi als einen „der Hauptakteure der Koalition lykischer Dynasten gegen die attische Herrschaft"[41].

Es ist wahrscheinlich, dass Perikle eine Generation jünger war als Trbbẽnimi[42]. Diese Annahme ließe sich jedenfalls mit der Errichtung des Heroons verbinden. Ungewöhnlich wäre dies nicht, eine lange Regierungszeit war auch dem xanthischen Dynasten Kuprlli vergönnt, für den Münzprägungen aus dem Zeitraum zwischen 480/470 und 440 v. Chr. nachweisbar sind[43]. Kuprlli regierte und münzte jedenfalls unter attischer Herrschaft und nahm am Feldzug nach Ägypten teil, der in der Zeit zwischen 456 und 452 v. Chr. angenommen wird[44].

Die von M. Wörrle betonte Konkurrenz zwischen Westlykien mit den Dynasten in Xanthos und Ostlykien mit den Dynasten von Limyra findet auch in der Betitelung der Herrscher als Basileus ihren Ausdruck, die inschriftlich für Perikle von Limyra und Erbinna/Arbinas von Xanthos belegt ist[45]. Ohne diese Überlieferungen überbewerten zu wollen, wäre unter diesem Aspekt der Konkurrenz und der Kontrolle des gebirgigen Landes in Zentrallykien an einem strategisch interessanten und wichtigen Ort auch der Einsatz eines Dynasten in Trysa möglich, dessen Stellung dadurch eine Aufwertung erfahren haben mag[46]. Die Errichtung einer monumentalen Grabanlage stützt jedenfalls die Bedeutung der Siedlung und des dort herrschenden Dynasten zur Zeit der Errichtung des Heroons.

Innerhalb der Grabanlage ist eine Weiterverwendung bzw. Mehrfachbelegung des Temenos für Nachkommen, die beispielsweise für das Heroon von Phellos angenommern werden darf, in dem mehrere Grabhäuser aufgestellt wurden, nur anhand der zweifachen Grablege im Grabhuas (s. o. Kap. III.1.3.) nachweisbar. Die Mehrfachbelegung eines Grabes ist also wahrscheinlich und für andere Gräber inschriftlich belegt und durch archäologische Evidenz nachgewiesen[47]. Die Bedeutung des Grabherrn bzw. seine herausragende Stellung zu Lebzeiten spiegelt sich jedenfalls in dem Monument wider.

34 TL 44: vgl. GHH 1990, 227; Bousquet 1992, 155–196; Zimmermann 1992, 38 f.; Borchhardt 2000a, 114–116; Eichner 2006, 231–238 mit weiterer Literatur; Kolb 2008a, 154–159.

35 Der Münzhort wurde im Jahre 1957 in einem Grab in Bucak bei Elmalı gefunden: Thompson u. a. 1973, 168 Nr. 1262; Olcay – Mørkholm 1971, 1–29.

36 Vgl. dazu die Diskussion bei Zimmermann 1992, 38–42.

37 Carruba 1993, 18–20.

38 Zum Tod des Melesander in einer Schlacht in Lykien vgl. auch die Überlieferung bei Thuk. 2, 69 und auf dem Inschriftenpfeiler von Xanthos (TL 44): GHH 1990, 221. 225 f.; Bousquet 1992, 159–181; bes. 175; Eichner 2006. Zimmermann 1992, 41 geht von einer Regierungszeit des Trbbẽnimi bis spätestens in die achtziger Jahre des 4. Jhs. v. Chr. aus: „Das militärische Kommando gegen Melesander macht es unwahrscheinlich, die Regierungszeit des Trbbẽnimi länger als 390/80 dauern zu lassen." Dazu auch Kolb – Tietz 2001, 381: „Trbbẽnimi von Limyra ist auf dem Inschriftenpfeiler von Xanthos bereits im Jahr 430 im Zusammenhang der Auseinandersetzungen mit Melesandros erwähnt und prägte noch in den beiden ersten Jahrzehnten des 4. Jhs. Münzen. Auch er ist überflüssigerweise von manchen in zwei Personen dieses Namens aufgeteilt worden. Es gibt u. E. jedoch keinen vernünftigen Grund, in Wekhssere und Trbbẽnimi nicht jeweils einen einzigen, langlebigen und lange amtierenden Dynsten zu sehen." Keen 1998, 130 f.; Kolb 2008a, 154–158. 196 vermutet Trbbẽnimi im Herrschaftsbereich von Trysa. Zur Siedlung von Trysa in der späten Klassik und im Hellenismus ebenda, 192–196. Vgl. dazu Borchhardt 2004a, 382 f. 398–400, der unter anderem angesichts der überschaubaren Größe der Siedlung von Trysa von einer Sommerresidenz des Herrschers von Myra ausgeht. J. Borchhardt verbindet Trbbẽnimi mit der Expedition gegen Melesander, sieht ihn aber nicht im Zusammenhang mit Trysa, sondern weist ihn „… eindeutig nach Zêmuri-Limyra": Borchhardt 2000a, 118–120; Borchhardt 2000b, 21 f.; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 221.

39 Über die Möglichkeit, in den Friesen mit Landungsschlacht einen Hinweis auf die Kämpfe gegen Melesander zu sehen und damit eine Verbindung zu Trbbẽnimi herzustellen, s. Kap. V. *Interpretation*.

40 Diesbezügliche Vermutungen äußerte auch Hülden 2006, 219 f.; Kolb 2008a, 154–159; bes. 157. Dagegen Borchhardt 2000a, 120–124; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 220–222.

41 Borchhardt 2001/2002, 39.

42 Borchhardt 1996/1997, 1 f. und Borchhardt 2000a, 118–120 vermutet Trbbẽnimi als den Vater des Perikle und schreibt ihm das Heroon in Limyra zu. Dagegen Kolb 2008a, 154 f. Die angenommene Datierung des Heroons von Limyra um 387–380 v. Chr. (Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 220) spricht nicht dafür, denn Perikle hätte damals bereits ein Alter erreicht, in dem es an der Zeit gewesen wäre, die Errichtung einer Grablege anzudenken oder zu veranlassen. Vgl. auch die inschriftlichen Zeugnisse aus Limyra, die Trbbẽnimi nennen: Borchhardt 1993, 57–59. 65 f.; Borchhardt 2006, 103 f.; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 390 Nr. 2; 403 Nr. 36. 409. Zu neuen Erkenntnissen in der Lesung der Grabinschriften s. demnächst Seyer a.

Auffällig am Reliefschmuck ist aus unserer Sicht die Tatsache, dass – mit Ausnahme der sitzenden Paare am äußeren Türsturz – keine Person unter all den dargestellten Figuren auf den ersten Blick hervorgehoben ist, sodass sie als Grabinhaber bezeichnet werden könnte, wie das bei anderen monumentalen Grabanlagen wie beispielsweise dem Nereidenmonument, dem Maussolleion von Halikarnassos oder diversen kleineren Grabdenkmälern der Fall ist. J. Borchhardt schließt daraus, dass die Grabanlage des Heroons für ein Dynastengeschlecht errichtet wurde und nicht unbedingt für eine Einzelperson[48]. Epigraphische Zeugnisse fehlen und könnten vielleicht auf dem Grabhaus im Inneren des Temenos angebracht gewesen sein[49]. Die soziale Stellung der Auftraggeber kann jedenfalls als führend angenommen werden, denn meist erhielten nur bedeutende Persönlichkeiten bzw. Dynasten derartig reich ausgestattete monumentale Gräber[50]. Die bildliche Ausstattung der Gräber nimmt besonders in Lykien meist Bezug auf bestimmte Bildformeln, wie etwa die einander gegenübersitzenden Paare, die sog. Apobaten, Mahlszenen oder Kampf- und Jagdszenen, allesamt Themen allgemeiner Natur, ohne spezifischen Bezug auf das Leben einer bestimmten Person, sehr wohl aber auf gesellschaftliche Traditionen[51]. Unabhängig davon sollte die Diskussion um kultische Feiern zu Ehren des Verstorbenen geführt werden, denn Feierlichkeiten für Verstorbene, in welchem Rahmen auch immer, evozieren a priori keine heroische Verehrung, wie dies seit der Publikation von O. Benndorf für das Heroon von Trysa angenommen wird[52].

Nun erhebt sich die Frage, ob aus den Darstellungen der Heroonfriese irgendwelche Hinweise auf einen Grabinhaber erkennbar und in welchem Kontext diese zu sehen sind. Weitgehend Einigkeit besteht in der Forschung über den jugendlichen Krieger in der Quadriga links des Tores an der inneren Südseite. Diese Darstellung wird mit dem Stifter der Grabanlage in Zusammenhang gebracht, wohl auch deswegen, weil ein Jüngling als Grabherr eines solch monumentalen Grabdenkmals nicht wahrscheinlich ist. J. Borchhardt vermutet in diesem Relief einen Hinweis auf die Abhaltung von Leichenspielen mit Wagenrennen. Als Stifter wurden aber auch die männlichen Sitzfiguren auf dem Türsturz der Außenseite des Tores angesprochen, die, soweit das erkennbar ist, Männer reiferen Alters zeigen. Aus den sitzenden Paaren und der fehlenden, jedenfalls für uns nicht erkennbaren Hervorhebung einer bestimmten Person schließt J. Borchhardt, dass es sich nicht um ein Einzelgrab, sondern um die Grabanlage einer Dynastie handelt[53].

Selbst wenn die Friese keine individuellen Züge tragen, die eine Person als Grabinhaber herausfiltern könnten, so wird der gesamte Bildschmuck doch in gewisser Weise der Selbstrepräsentation des Grabinhabers gedient haben. Dies evoziert allein schon die Auswahl der dargestellten Bildthemen[54]. Mythologische Themen dominieren den Bildschmuck des Heroons, wobei besonders der Freiermord, die Kalydonische Eberjagd, die Darstellung der Sieben gegen Theben, der Raub der Leukippiden sowie die Taten des Theseus hervorzuheben sind, die ja keine Entsprechung in bislang bekannten lykischen Denkmälern finden. Die Anordnung der Theseus- und Perseustaten an einer Friesseite zeigt auch deutlich die Intention, den eng mit Lykien verbundenen Heroen und Ahnherrn der Lykier direkt und gleichwertig neben den attischen Heros zu stellen. Dadurch erfährt die mit Lykien eng verbundene griechische Mythologie eine besondere Aufwertung und einen hohen Stellenwert, und gleichzeitig wird die Affinität zum griechischen Mutterland demonstriert, die sich ja auf verschiedenste Weise nicht nur auf den monumentalen Grabbauten in Lykien zeigt. Letztlich stehen beide Heroen für den Tatendrang und Areté eines jungen Mannes. Es dominieren also in auffallender Weise griechische Bildelemente gegenüber den spärlich vorhandenen östlich-persischen Ele-

43 Vgl. Zahle 1990, 54. 176; Keen 1998, 112–124; Borchhardt 2000a, 101–103; Kolb – Tietz 2001, 369–374; Kolb 2008a, 65. 78.

44 Borchhardt 2000a, 102 f. 112 f.: Kuprlli führte die Expedition des lykischen Bundes nach Ägypten, wie aufgrund der Münzbilder mit dem ägyptischen Auge des Re und Zeus Amon nahe liegt; ebenda 102 mit Anm. 192 f.

45 Wörrle 1993, 187–190. Die Inschrift ist ein zweizeiliges Epigramm, in dem Perikle als Stifter eines Altars genannt wird. Vgl. aber die vermutete Einheit Lykiens unter Kuprlli, die Wörrle 1991, 221 unter dessen Herrschaft annimmt.

46 s. auch Kolb 1994, 12; Borchhardt 2000a, 127; Kolb 2003, 216. Keen 1998, 166 f. vermutet für „Trbbēnimi and Perikles joint rulers of Limyra, with influence over eastern Lycia“ und geht von zwei historisch relevanten Personen mit dem Namen Trbbēnimi aus, von denen der jüngere mit Perikle verwandt gewesen wäre (ebenda, 156 f.). s. dazu auch Borchhardt 2000a, 118–120; Kolb – Tietz 2001, 388–392; Borchhardt 2006, 100–104.

47 Dazu Seyer, in Vorbereitung. Vgl. auch Seyer – Kogler 2007. Zu den Belegen auf den Gräbern der Nekropolen von Limyra s. auch Borchhardt u. a. 1988, 90–94; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012; Neumann 2012, 391 Nr. 4. 5; 493–395 Nr. 9–12. 14. 16; 397–406 Nr. 19. 21. 22–24. 26–32. 34–38. 40. 43. 45. 46; Wörrle 2012, 411–415; zu den Gräbern in Myra: Borchhardt 1975a, 97–147; Seyer 2008, 343. 346 f. 353–359; zum Sarkophag von Kyaneai s. Kolb 2008a, 112–114.

48 Borchhardt 1976a, 142. Viele Grabinschriften auf lykischen Gräbern nennen den Erbauer und die zur Grablege berechtigten Personen, die meist dem Familenverband angehören, und bestätigen so diese Vermutung: vgl. dazu Wörrle 1995, 387–417; Borchhardt 2003; Wörrle 2012. Im Fokus der Grabbeischrift stehen in der Regel die bestatteten bzw. bestattungsberechtigten Personen, der Stifter und die Warnung vor missbräuchlicher Verwendung oder Öffnung des Grabes.

49 Jedenfalls würde das Fehlen einer Inschrift verwundern. Eine Inschrift, die in spärlichen, nicht mehr aussagekräftigen Fragmenten erhalten ist, wurde anfangs dem Heroon in Limyra zugeordnet, von Borchhardt 1976a, 99 Anm. 366 aber einer Stele zugewiesen; anders Wörrle 1993, 188.

50 Keinen Hinweis gibt es auf eine „Privatperson“ als Grabinhaber, vgl. dazu auch Borchhardt 1976a, 141 mit Anm. 594. Einige Inschriften auf den Gräbern der Nekropolen in Limyra geben Auskunft über die soziale Stellung der Grabinhaber, die in einigen Fällen am Hofe des Perikle tätig waren: Borchhardt 1993, 53–66; Blakolmer 1993, 66–69.

51 Borchhardt 1976a, 141–143; Marksteiner 2002, 188 f.

52 Vgl. auch Eichler 1950, 7 mit Anm. 1; Marksteiner 2002, 184 mit Anm.

53 Borchhardt 1976a, 142.

54 Bruns-Özgan 1987, 81 diskutiert die Frage nach dem Grabinhaber nicht in Verbindung mit einer historisch greifbaren Persönlichkeit; ebenso Marksteiner 2002, 188 f.

menten, die sich allein in den Stierprotomen des Türsturzes (Taf. 4, 2; 23, 1; 24, 1), den Schirmträgern (Taf. 90, 1; 92, 1. 2), dem Hockenden in orientalischer Tracht (Taf. 91, 2), den Steinschleuderern in persischer Tracht (Taf. 87, 2; 88, 1. 2), der Raubkatze (Jagdleopard, Taf. 94, 2) und dem Diadem des Thronenden der Stadtbelagerung (I 462, Fig. 5, Taf. 92, 1) zeigen.

Geht man von einer Beteiligung des Auftraggebers und/oder des Grabherrn an der Auswahl der Bildthemen für das Grabmal aus, so lässt sich zum einen die Affinität zur griechischen Kultur und die Kenntnis der griechischen Mythologie herauslesen, zum anderen der Wunsch, weniger traditionell in der Bilderwelt Lykiens verwendete Themen aus der Mythologie darzustellen. Dieser Umstand wiederum kann unterschiedliche Gründe haben, die der Selbstrepräsentation des Grabherrn oder der Familie des Grabherrn dient, nämlich sich als herrscherliche Persönlichkeit von den anderen nicht nur in der Größe und Ausstattung der Grabanlage abzuheben, sondern sich auch als innovativ in der Auswahl der Darstellungen zu erweisen, die wiederum in besonderer Weise auf das Leben des Verstobenen anspielen mögen, in diesem Fall auf die griechische Kultur, derer man sich für seine individuellen Bedürfnisse bedient und der man sich auf politischer Ebene nicht unterwerfen möchte[55]. Der Tradition der Kultur Lykiens verpflichtet können die Themen Jagd, Bankett, Tanz und die sitzenden Paare gesehen werden, die aber auch auf Denkmälern des griechischen Mutterlandes und außerhalb von Lykien überhaupt eine große Rolle spielen und selbstverständlich auch einen wichtigen Bestandteil im Leben des Verstorbenen widerspiegeln. Parallele Themen aus der Mythologie sind beispielsweise die Kalydonische Eberjagd und der Freiermord, der aber wiederum mehrfache Bedeutungsebenen beinhaltet, die ihrerseits auf Ereignisse aus dem Leben des Verstorbenen anspielen mögen[56]. Ähnliches könnte auch für die Friese der Westseite gelten (s. o. Kap. V.). Die Auswahl des Freiermords könnte, wie an anderer Stelle dargelegt, als Anspielung auf einen erfolgreich abgewehrten Angriff auf die dynastische Familie gesehen werden, dem der Hausherr mit seinem Sohn begegnet[57]. Penelope stünde dann für die weiblichen Mitglieder des Hauses, die es zu schützen gilt. Bei längerer Abwesenheit im Falle eines militärischen Einsatzes war der Bedarf, die Zurückgebliebenen zu schützen, sicherlich gegeben. Ein vergleichbares Sujet zeigt sich im Leukippidenraub, der an der Wand gegenüber dargestellt war. Die Angst vor Entführung und feindlichen Übergriffen war sicherlich allgegenwärtig und erforderte eine schlagkräftige Abwehr. Angriffe auf die Residenz eines Dynasten galt es ebenso abzuwehren, damit könnte die Stadtbelagerung der Westseite, selbst wenn man einen homerischen Anklang hinsichtlich der Ikonographie erkennen will, zu begründen sein. Es könnte sich also um eine bewusste Auswahl bestimmter mythologischer Themen handeln, um bestimmte Gefahren und Aufgaben zu visualisieren, denen sich eine herrscherliche Person zu stellen hatte. Unter diesem Aspekt lassen sich im Grunde alle auf den Friesen dargestellten Szenen betrachten, ebenso die Friese an der Außenseite mit der Landungsschlacht und den Sieben gegen Theben, der Amazonomachie und der Kentauromachie. Letztere sind nicht nur in der Klassik beliebte und auch in Lykien öfter dargestellte Themen, sondern symbolisieren auch generell die Bedrohung von außen[58].

Die unter diesem Aspekt interessanteste Darstellung befindet sich auf dem inneren Türsturz mit den Bes-Figuren, die einzigartig in Lykien sind und generell selten in der kleinasiatischen Bilderwelt. Verbirgt sich hinter diesen ägyptischen Zwerggöttern eine Anspielung auf ein Ereignis im Leben des Grabherrn, etwa ein Kontakt zu Ägypten oder Phönizien, oder eine Begebenheit innerhalb der Familie, die den Schutz der Götter in Anspruch genommen hat[59]? Es wird sich nicht nachweisen lassen, solange schriftliche Zeugnisse fehlen, doch sollte man – sofern es sich um ein Verständnis der Bilder eines Grabmals handelt – davon ausgehen, dass aus dem Leben des Verstorbenen und

55 Zu Fragen der Akkulturation vgl. Kolb 1999, 155–171; Kolb 2003, 207–233; und die Beiträge in Brun u. a. 2013; Schürr 2013, 29–40; Colas-Rannou 2013, 51–60; Kolb 2013, 113–125; Prost 2013, 175–186; Henry 2013b, 257–268; Waelkens 2013, 385–438.

56 Vgl. Poggio 2007, 63–76.

57 Poggio 2007, 75 f.

58 Vgl. Hölscher 2000b, 287–320; Muth 2008.

59 Beispielsweise die beschützende Funktion des Bes für Gebärende (s. Kap. IV.1.4.). Ob anlässlich der Teilnahme der Lykier an dem Feldzug gegen Ägypten auch ägyptisches Kulturgut nach Lykien gebracht wurde, ist zu vermuten. Warum sich dies ausschließlich am Heroon von Trysa zeigt, welches einige Jahrzehnte später errichtet wurde, muss derzeit offen bleiben. Zu ägyptischen Zeugnissen in Lykien vgl. Parlasca 1993, 249–252.

von dessen Familie erzählt wird, dass eben keine nur allgemeinen zufälligen Themen und Elemente visualisiert sind, sondern persönliche, die bestattete Person oder deren Familie betreffende Episoden. Die Gräberwelt Lykiens bietet dafür reichlich Material und bringt uns die Lebensweise und Funktion der Menschen weitaus näher als die meisten Grabbeischriften, aus denen wiederum überwiegend Personen fassbar sind, die in Verbindung mit den herrschenden Dynasten stehen[60].

Das Bildprogramm des Heroons steckt also voll von symbolhaften Bildern, bei deren Visualisierung der Grabherr aus dem Reichtum der griechischen Mythologie schöpft. Nur auf diesem Weg lässt sich die auf den ersten Blick unzusammenhängende Auswahl der Bildthemen auf den Friesen verstehen, die der Auftraggeber sicherlich mit Bedacht ausgewählt hat.

Individuelle Darstellungen, vielleicht mit sehr deutlichem Hinweis auf das persönliche Umfeld des Grabinhabers, zeigen die Reliefs des Grabhauses mit der Darstellung von Mahlszenen in familiärem Kontext, einer „Audienzszene" und anderen fragmentarischen Mahlszenen, die sich ikonographisch mit solchen auf anderen lykischen Gräbern vergleichen lassen[61]. Ein Gelage mit Bankettcharakter, wie es auf dem Süd- und Ostfries gezeigt ist, scheint auf dem Grabbau im Inneren nicht dargestellt gewesen zu sein. An den Reliefs des Grabbaus fehlen die Köpfe der Figuren und auch ihre Gestik ist meist nicht mehr nachvollziehbar, wodurch eine Deutung weiter erschwert wird. Doch kann anhand der vorhandenen Reliefs eine Person als hervorgehoben bezeichnet werden: jener Thronende auf der Schmalseite des Sarkophagkastens, der einen stehenden Mann empfängt. Vergleichbare Darstellungen auf anderen lykischen Grabdenkmälern lassen eine dynastische Funktion der sitzenden Figur vermuten, da sie offenbar hervorgehoben ist, ebenso wie die lagernde Figur auf einer Langseite, an deren Bettkante ein kleines Mädchen hockt (s. o. Kap. III.).

Es ist also davon auszugehen, dass der Reliefschmuck des Grabhauses auf die Person des darin Bestatteten Bezug nimmt. Diese wird als nicht nur der griechischen, sondern auch der orientalischen und ägyptischen Kultur gegenüber kundige, aufgeschlossene und interessierte Persönlichkeit gezeigt. Wie viele Personen in diesem Grabhaus letztlich eine letzte Ruhestätte gefunden haben, lässt sich derzeit nicht beantworten[62].

Münzen des Trbbẽnimi (Taf. 183, 4) bieten keine Bildnisse dieses Dynasten, die in irgendeiner Weise herangezogen werden könnten[63], und ebenso fehlen eindeutige Bilder des Erbauers bzw. Grabinhabers des Heroons auf den Friesen. Würde man in den Figuren wie etwa dem Thronenden auf der Platte I 462 (Taf. 92, 1) und dem Gelagerten I 496, Fig. 1 (Taf. 162, 1) des Bankettfrieses sowie in der bärtigen Figur am äußeren Türsturz (Taf. 24, 2) den Grabinhaber vermuten (s. Kap. V.2.1.), so wäre das nur einen Hinweis auf eine Person mit gelocktem Haar und Vollbart, was sicherlich kein besonders individuelles Merkmal eines Dynasten darstellt. Kompatibel wäre ein solches Bild mit Mithrapata ebenso wie mit anderen Dynasten, deren Bildnisse von Münzen bekannt sind[64]. Leider kommt man hier über das Spekulative nicht hinaus und eine Annäherung auf diesem Wege, eine historische Person mit Trysa zu verbinden, erweist sich als nicht zielführend. Auch die Verbindung des in Trysa gefundenen Skarabäus, auf dem ein persisch gekleideter Reiter mit sehr langem Bart einen zu Boden gegangenen Hopliten bezwingt, trägt nach dem derzeitigen Kenntnisstand nicht zur Klärung der Frage nach dem Grabherrn des Heroons bei, denn Mithrapata (Taf. 183, 6) präsentiert sich auf seinen Münzen nicht in persischer Tracht, wie das bei anderen Prägeherren bzw. Dynasten im 5. Jh. v. Chr. der Fall ist[65]. Da Porträts des Trbbẽnimi aus der Münzprägung nicht bekannt sind (Taf. 183, 4), kann vorerst nicht ausgeschlossen werden, dass er sich in persischer Tracht mit langen Hosen, Ärmeljacke und Tiara darstellen ließ, beweisen lässt es sich freilich nicht. In der Darstellung auf dem Skarabäus den überlieferten Bekämpfer des Melesander, eben Trbbẽnimi, zu sehen, bleibt spekulativ[66].

60 Zu den Inschriften auf Gräbern s. TL sowie Borchhardt 2006; Neumann 2012, 389–410; Wörrle 2012, 411–423. Zu den Gräbern in Limyra vgl. Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, zu den Grabdenkmälern in Xanthos s. Demargne 1958; Metzger 1963; Demargne – Laroche 1974; Childs –Demargne 1989; und allgemein Bruns-Özgan 1987. Allgemein zu Inschriften in Lykien s. zusammenfassend Schuler 2007, 9–26, mit ausführlicher Literatur.

61 Vgl. Marksteiner 2002, 189.

62 Zu sozio-historischen Aspekten der lykischen Gesellschaft vgl. Schweyer 2002, 91–204.

63 Vgl. Borchhardt 2000a, 118–120; Kolb – Tietz 2001, 376–381. 388–392.

64 Vgl. etwa Zahle 1990, 51–56 Abb. 18; 172–179.

65 s. Bryce 1986, 158–163. Eine mögliche Grabstätte für Mithrapata ist das Heroon von Phellos, jener Ort, der in zwei Grabinschriften aus Seyret und Isinda als Königssitz bezeichnet ist und in der Datierungsformel Bezug auf Mithrapata nehmen: Borchhardt 2000a, 123 mit Anm. 370. 371. Zu den Münzen lykischer Dynastien und besonders des Mithropala sowie zum historischen Kontext auf Basis der Münzprägung s. Müseler a.

66 Borchhardt 2004, 398–400 Abb. 1, 1; 5, 1; Kolb 2008a, 157 f. Abb. 234.

Es bleibt daher nur die Möglichkeit einer Datierung des Heroons auf Basis einer stilistischen Untersuchung, die in einen Zeitraum um 400 v. Chr. führt. Damit schränkt sich vorerst der Kreis historisch bekannter Personen ein und Trbbẽnimi, der in Ost- und Zentrallykien gewirkt haben könnte[67], bleibt eine durchaus interessante Option. Für ihn wäre die Errichtung eines monumentalen Grabmals um 400 v. Chr. bereits möglich, da er zu dieser Zeit etwa 50 Jahre alt gewesen sein müsste. Münzprägungen sind bis in die achtziger Jahre nachweisbar, was aber einer Zuweisung nicht entgegenwirkt[68]. Mithrapata wäre in diesem Fall aufgrund der zeitlichen Eingrenzung seiner Prägezeit zwischen 400 und 370 v. Chr. und wegen seines auf Westlykien konzentrierten Herrschaftsbereiches damit als Grabherr von Trysa wohl auszuschließen[69]. Die Frage, ob nicht vielleicht eine andere einflussreiche Persönlichkeit so ein monumentales Grabmal wie das Heroon von Trysa errichten ließ, ist nach dem derzeitigen Kenntnisstand der Gesellschaftsstruktur in Lykien nicht mit Sicherheit zu beantworten.

VII.1.2. DIE IDENTITÄT DES GRABHERRN UND DIE DEPENDENZTHEORIE IM KONTEXT DER FRIESE DES HEROONS

Einige wenige Platten der Heroonfriese – abgesehen von den Reliefs des Grabbaus, die vermutlich den Grabherrn gezeigt haben – lassen einen Kontext zum Grabherrn herstellen. Dazu gehören der Türsturz der Außenseite (Taf. 23, 1), die Einzelplatte im Inneren links vom Tor (Taf. 92, 1), das Bankett (Taf. 156, 2) und die Stadtbelagerung (Taf. 90, 1). Allein die beiden im „lykischen Motiv" einander gegenübersitzenden Figurenpaare auf dem äußeren Türsturz des Heroons geben einen Hinweis auf den Grabinhaber bzw. dessen Familie: Der Grabinhaber bzw. Verstorbener ist in dem rechts außen Sitzenden zu vermuten, da er als Bartträger ein höheres Alter aufweist als die bartlose Figur links außen. Es liegt nahe, diese Szene als familiäre Darstellung zu interpretieren, die rechts den Verstorbenen mit seiner Ehefrau, links den nachfolgenden Sohn, ebenfalls mit seiner Ehefrau, zeigt.

Die einzelne Platte mit dem Viergespann (I 507, Taf. 163, 1) an der inneren Südseite links vom Tor wird ebenfalls mit der Familie des Grabherrn in Verbindung gebracht. Es liegt auch diesmal auf der Hand, in dem jugendlich bartlosen Krieger auf dem Gespann den Sohn und Nachfolger des Verstorbenen zu sehen, der aufbricht, die Nachfolge anzutreten, und sich auch als Krieger beweisen wird bzw. bereits bewiesen hat[70]. Ein Zusammenhang der Platte mit dem Viergespann mit Agonen im Rahmen von Leichenspielen kann nicht nachgewiesen werden[71]. Der Krieger auf dem Gespannwagen spricht generell nicht gegen die Ikonographie eines Herrschers, zumal auch auf den Friesen des Heroons von Limyra nur ein Gespann zu sehen ist, das vermutlich eine Herrscherpersönlichkeit besteigt[72]. Auf der Platte I 507 steht der Krieger fest im Wagen, anders bei Apobaten-Agonen, wo der Gerüstete auf- bzw. abspringt[73]. Generell spielt das Gespann in der Ikonographie Lykiens eine bedeutende Rolle, allerdings ist es nicht zielführend, alle diese Darstellungen ausschließlich mit Agonen in Verbindung zu bringen, wie auch A. Pekridou-Gorecki nochmals betont[74]. Die Gangart der Pferde variiert und ist vermutlich obendrein von der Größe und dem Format des Bildträgers abhängig. So zeigen die lykischen Beispiele meist in gestrecktem Galopp lossprengende oder zum Absprung ansetzende Pferde, in manchen Fällen lassen die Bewegungen der Pferdebeine auf einen Lauf schließen[75]. Ohne an dieser Stelle die erst jüngst geführte Diskussion zu den Bildern mit Viergespannen nochmals führen zu wollen, sei darauf hingewiesen, dass der Wagen sicherlich einer herrschenden Persönlichkeit vorbehalten war und – ungeachtet des Einsatzes im Kampf oder bei Agonen – die Ikonographie des Gespanns als ein Motiv herrscherlicher Repräsentation zu betrachten ist.

67 s. die Zusammenstellung bei Borchhardt 2000a, 73–140.

68 Zu vermuten ist dass es sich bei Trbbẽnimi, der um 430 v. Chr. im Zusammenhang mit der Strafexpedition des Melesander erwähnt wird, und jenem, der in den Inschriften von Limyra genannt ist, um ein und dieselbe Person handelt. J. Borchhardt vermutet die Errichtung des Heroons von Limyra mit der Einrichtung eines Heroenkults für Trbbẽnimi, und zwar auf Veranlassung des Perikle (Borchhardt 2000a, 118–120). Allerdings wäre das in den sechziger Jahren des 4. Jhs. v. Chr. datierte Heroon zumindest als Grablege für Trbbẽnimi sicherlich zu spät, da dieser zu der Zeit ein Alter von etwa achtzig Jahren erreicht haben müsste. Vgl. Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 220–222. Vgl. auch Borchhardt 2006, 103 f.

69 Borchhardt 2000, 123 führt zwei Gräber in Phellos und Isinda an, deren Grabherren sich in der Inschrift auf die Königsherrschaft des Mithrapata beziehen, dessen Sitz in Phellos genannt ist, s. o. Die Verbindung mit dem Heroon von Trysa stößt immer auf das Problem der Datierung der Friese, die J. Borchhardt mit Verweis auf G. Bruns-Özgan um 375 v. Chr. ansetzt: Borchhardt 2000a, 122. Vgl. aber die um 410–400 v. Chr. früher angesetzte Datierung des Heroons, das dann trotzdem mit Mithrapata in Zusammenhang gebracht wird, bei Borchhardt 2004, 398–400. Auch die Verbindung des in Trysa gefundenen Skarabäus mit persisch gekleidetem Reiter mit Trbbẽnimi wäre durchaus möglich, da wir kein Portät dieses Dynasten auf Münzen haben, das gegen eine persische Gewandung sprechen könnte: s. Kolb 2008a, 157 f. Zum Porträtrecht in der Münzprägung lykischer Dynasten vgl. Kolb – Tietz 2001, 387 f. Die Autoren sehen in den Dynasten mit Porträtrecht „Großdynasten", die „Unterdynasten" einsetzten, die nicht über dieses Recht verfügten, jedoch das Münzrecht besaßen. Porträts auf Münzen sind für Kherẽi, Ddẽnewele, Perikle, Artumpara und Mithrapata bezeugt.

70 Oberleitner 1994, 55 erkennt in dieser Figur den „König von Trysa selbst", der nochmals als Bellerophon auf der Platte darunter (I 505) dargestellt ist. Ebenso deuten Eichler 1950, 59 und auch Parschniker 1933, 32 f. die Platte mit dem Viergespann. Benndorf – Niemann 1889, 61 geben außerdem zu bedenken, an welchen Orten des gebirgigen und waldreichen Lykien solche Spiele hätten stattfinden können. Im Falle des Trbbẽnimi, der um 400 v. Chr. vielleicht 50 Jahre alt gewesen sein dürfte, könnte die Herrschaft zu Lebzeiten ob seines fortgeschrittenen Alters auf den Sohn und Nachfolger übertragen haben, der dann auch in den Friesen mehrfach dargestellt wurde.

71 Borchhardt 1976a, 142 zweifelt die Deutung des Kriegers von I 507 als Stifter vor allem wegen der für die Darstellung eines Herrschers ungewöhnlichen Ikonographie an und sieht darin eher eine Andeutung von Wagenrennen bei Leichenspielen. Szemethy 1996, 127 f. weist ausdrücklich auf die fehlende Evidenz zu Wagenrennen in Lykien in der Epigraphik und schriftlichen Überlieferung hin.

72 Borchhardt 1976a, 55. 58. 68–70. 77.

73 Zum Apobaten-Motiv vgl. Szemethy 1991; Szemethy 1996, 123–132; İşkan 2002, 289–309. Zuletzt dazu Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 79–88.

74 Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 84 mit Anm. 237. Anders: İşkan 2002, 303.

75 s. dazu die Abbildungen bei Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 80 f. Abb. 8. 9; Szemethy 1996, Abb. 1–6. Die von H. D. Szemethy angeführten Beispiele aus der

Der Thronende auf den Zinnen der Westwand des Heroons (I 462, Taf. 92, 1; 93, 1) wird als Herrscher über eine befestigte und ummauerte Stadt gezeigt, somit liegt auch hier die Interpretation dieser Szene als Grabherr, der über die Verteidigung seiner Stadt wacht, diese beobachtet oder als Befehlshaber lenkt, nahe. Dass ihm dabei seine Frau zur Seite thront (Taf. 92, 2; 94, 1), wird im Rahmen der vielen anderen Darstellungen von Frauen neben ihren Männern auf zahlreichen Gräbern in Lykien nicht verwundern. Eine ähnliche Szene ist auf der linken Platte der Landungsschlacht des äußeren Südfrieses (I 525, Taf. 45, 2) in dem erhöht thronenden Herrscher, der die Rüstung und den Aufbruch zum Kampf beobachtet. Ob auch in dieser Darstellung ein Kontext zum Grabinhaber besteht, bleibt offen.

Auf die ungewöhnliche Ikonographie des Banketts ohne Hervorhebung oder Isolierung einer Figur, die als Gastgeber und/oder Herrscher gedeutet werden kann, wurde bereits hingewiesen. Trotzdem sind hier ikonographische Hinweise erkennbar, die einzelne Teilnehmer an dem Bankett hervorheben. Zum einen ist es die Figur des Mannes, der als Einziger ein Rhyton hält (I 493, Fig. 2, Taf. 156, 1), zum anderen jene, die ein Diadem trägt (I 496, Fig. 1, Taf. 156, 2; 162, 1). Der Mann mit dem Rhyton lagert rechts wird also von dem linken Klinennachbarn zum Teil verdeckt, der Diademträger hingegen liegt links, in vorderer Reihe und ist im Begriffe, eine Speise oder ein Getränk von dem hinzueilenden Diener entgegenzunehmen. Wie an anderer Stelle bereits dargelegt, wird der Diademträger hier als Grabherr interpretiert, denn der Bärtige auf dem Türsturz und der Thronende auf den Zinnen tragen ebenfalls ein Diadem. Es ist sicherlich nicht zwingend, aufgrund des Diadems in diesen Figuren dieselbe Person zu sehen, doch lässt sich durchaus der Schluss ziehen, dass das Diadem eine bestimmte Person kennzeichnet.

In der auf der Kline dahinter gelagerten Figur (I 497, Fig. 1, Taf. 157, 1) wird der (auch auf dem Türsturz abgebildeten) Sohn und Nachfolger des Verstorbenen zu sehen sein, da er als Einziger jugendlich und bartlos dargestellt ist.

Die Figur des Rhyton-Trägers bedarf allerdings noch einer Deutung, denn in der Regel ist der Gastgeber oder der Grabherr durch dieses Trinkhorn hervorgehoben, wie das beispielsweise auf dem Nereidenmonument der Fall ist (s. Kap. V.1.)[76]. Wird diese Interpretation aufgrund der oben vorgeschlagenen Deutung des Diademträgers als Grabherrn ausgeschlossen, so bleiben prinzipiell zwei Optionen: Entweder der Rhyton-Träger I 493, Fig. 2 (Taf. 156, 1) ist ein Gast hohen Ranges, im Sinne der Dependenztheorie, die J. Borchhardt aufgestellt hat[77], der Souverän, dem der Grabinhaber huldigt und dem er quasi untergeordnet ist, oder der Grabinhaber ist gar nicht als Dynast anzusprechen, was allerdings bei den wenigen monumentalen Grabbauten, die in Lykien bekannt sind, unwahrscheinlich ist. Es gibt keine Hervorhebung durch Bedeutungsproportion innerhalb der Lagernden, sehr wohl aber bei den Lagernden zu den Diener- und Tänzerfiguren sowie den Musizierenden, was hier jedoch der Komposition geschuldet sein dürfte. Allerdings könnte man die Kline auf I 496 aufgrund des Abstands zu den anderen Klinen als hervorgehoben betrachten, wobei dann aber die zweite Figur hinter dem Diademträger wiederum einer Deutung bedürfte, die jedoch bei dem derzeitigen Kenntnisstand zu sehr ins Spekulative abrücken und an unüberwindbare Grenzen abgleiten würde.

Vasenmalerei (ebenda, Abb. 7–10) zeigen ein „enges“ Bewegungsschema der Pferdebeine im Lauf, das vermutlich aus Platzgründen gewählt wurde.

76 Borchhardt 2002, 103 f. Abb. 10.

77 Borchhardt 1983, 105–120, bes. 105 mit Anm. 17 und 108–115. Ungewöhnlich bleibt bei der Deutung des Banketts auf der Schmalseite des Satrapen-Sarkophags von Sidon die griechische Tracht des Lagernden. Vergleichbar auch auf dem Nereidenmonument: Borchhardt 2002, 101–104 Abb. 9 b. 10. Allgemein zur Dependenztheorie ebenda, 29 f.

VIII. Stellung und Bedeutung des Heroons von Trysa in der klassischen Kunst des 5./4. Jahrhunderts v. Chr.

Zusammenfassende Betrachtungen

Die Schilderung des Entdeckers der nahezu unversehrten Grabanlage von Trysa, Julius August Schönborn, charakterisiert das Bauwerk in treffender Weise und würdigt die Bedeutung des Denkmals mit seinem reichen Skulpturenschmuck. Er habe „keine Bedenken, es auszusprechen, dass diese Reliefs in gehöriger Höhe aufgestellt jedem Museum zu einer wahren Zierde gereichen würden, wie reich es auch sonst ausgestattet sein mag, …“[1]. Der Wiederentdecker des Heroons, Otto Benndorf, schilderte seine Eindrücke, als er des Monumentes im Frühjahr 1881 ansichtig wurde: „In voller Harmonie mit Himmel Erde und Meer lag ein Stück edelsten Griechenthums vor uns, getrübt von der Zeit, aber über eine lange geschichtslose Vergangenheit hinweg unmittelbar lebendig, und wie ein Wunderschatz anmutend in märchenhafter Verlassenheit“[2]. Während der Expedition schrieb Benndorf im Mai 1882 in stolzer Begeisterung an seine Frau folgende Worte: „Glückt Alles, dass wir sie [die Reliefs] so wie wir sie jetzt hier sehen, in Wien aufstellen können, so haben wir ein Monument gewonnen, das in der Kunstgeschichte einen Ehrenplatz einnehmen und auf lange hinaus die Untersuchenden beschäftigen wird.“[3] Auch Robert von Schneider, der an der Expedition von O. Benndorf nach Lykien teilnahm, äußerte sich sehr euphorisch über die Bedeutung dieses Fundes: „So dürfte dieses Monument rücksichtlich seiner Erhaltung im Großen und Ganzen in dem Vorrate antiker Kunstdenkmäler vergeblich seines Gleichen suchen. Es ist von unschätzbarem Werte, dass die langen Friesstreifen in so unversehrtem Zusammenhange sich uns darbieten“[4].

Die Bedeutung der drei Heroa in Lykien (Nereidenmonument von Xanthos, Taf. 184, 3, Heroon von Trysa, Taf. 1, 2 und Heroon in Limyra, Taf. 184, 4) liegt vor allem in deren Singularität. Der aristokratische Anspruch der Verstorbenen solcher monumentalen Grabhäuser zeigt sich besonders in Xanthos und Limyra und findet eine Fortsetzung im Maussolleion von Halikarnassos, und in dem jüngst entdeckten Grab vom Uzunyuva, das vermutlich als Ruhestätte des Hekatomnos diente[5], wohingegen in Griechenland vergleichbare monumentale Gräber besonders in der Klassik fehlen[6].

Die Friese des Heroons bieten in einzigartiger Weise einen so reichhaltigen und mannigfaltigen Bildschmuck wie kaum ein anderes erhaltenes Denkmal klassischer Zeit. Die Auswahl und Zusammenstellung der Bildthemen, die Ausarbeitung der Figurenreliefs und die Komposition einiger Motive über zwei Steinscharen ist bislang ohne Vergleich. Innerhalb der monumentalen Denkmäler Lykiens nimmt das Heroon insofern eine hervorragende Stellung ein, als die Bauform des Monuments keinem aufgehenden Bau ent-

1 Benndorf – Niemann 1889, 9.

2 Benndorf – Niemann 1884, 34.

3 Szemethy 2005, 190. 417 (Dok. Nr. 46).

4 R. von Schneider in seinem Bericht an den Oberstkämmerer Graf Folliot de Crenneville vom 12. Mai 1882: Szemethy 2005, 193. 421 Dok. Nr. 49.

5 Zum Grab von Uzunyuva in Milas siehe demnächst F. Işık (zum Sarkophag) und C. Işık (zu den Wandmalereien).

6 Zu Temenos-artigen Anlagen bzw. Grabareale im Peribolos vgl. Koeller 2010; zu den Heroa von Phellos und Apollonia s. oben Kap. III.4. Die Tumulusgräber von Kızılbel und Karaburun nehmen mit den reich ausgestatteten Wandmalereien einen thematischen Bezug zu dem Leben des Verstorbenen.

spricht, wie etwa das Nereidenmonument von Xanthos (Taf. 184, 3) oder das Heroon von Limyra (Taf. 184, 4), sondern hier eine Anlage mit Bildschmuck ausstattet vorliegt, deren Mauern bislang in der westlichen antiken Welt als Bildträger nicht in Betracht kamen[7]. Jede dieser drei monumentalen Grabanlagen in Lykien weicht von den Bauwerken ab, die im griechischen Mutterland Friesschmuck und andere Skulpturenausstattung aufweisen. Dies zeigt sich nicht nur in der Bauform selbst, sondern auch in der Positionierung des Bildschmucks: am Nereidenmonument von Xanthos am Sockel des Grabbaus und in den Interkolumnien, am Heroon von Limyra an den Seitenwänden der Cella und auch in den Karyatiden, die hier anstelle der Säulen angebracht wurden[8], und in Trysa an den Wänden der Ummauerung. Die Eigenwilligkeit der lykischen Auftraggeber ist schon in dieser Hinsicht evident und verleiht den Grabbauten einen individuellen Charakter. Dies geht generell konform mit den anderen Grabbauten in Lykien, deren Formen und Typen besonders charakteristisch sind und sich von Grabdenkmälern im griechischen Mutterland dahingehend unterscheiden. Hier steht die Individualität im Vordergrund, die Vielfalt der Themen, die auf den Gräbern dargestellt sind und ebenfalls völlig von den oft monotonen und schemenhaften Ikonographien griechischer Grabreliefs abweichen. Für die Gesamtbetrachtung der monumentalen Bauten der Klassik spielten die drei monumentalen Bauwerke in Lykien in der Forschung vielfach nicht die Rolle, die ihnen jedoch zukäme, wobei im Falle des Heroons von Trysa der aufgrund des Materials Kalkstein generell schlechte Erhaltungszustand der Friese, der eine qualitative und stilistische Beurteilung erschwert, zu berücksichtigen ist. Außerdem lässt sich an den Denkmälern Lykiens eine eigenwillige und von verschiedenen Einflüssen geprägte Bildhauerkunst konstatieren, die eine andere Entwicklung widerspiegelt, als dies bei den bedeutenden Denkmälern Athens und Griechenlands zu beobachten ist[9].

Die Ausgangsposition für die Errichtung von Denkmälern im klassischen Griechenland divergiert bereits bei der Vergabe des Bauauftrags[10]: Sind die Auftraggeber der monumentalen Bauwerke in Griechenland Vertreter der Poleis und treten in der Regel nicht als individuelle Personen in Erscheinung, so sind diejenigen der monumentalen Grabbauten in Lykien durchwegs Einzelpersonen, die sich und ihrer Familie oder auch der Dynastie ein Denkmal und Grabmal setzen wollten[11]. Trotzdem ist den monumentalen Grabbauten in Lykien ein „offizieller" Charakter nicht abzusprechen, der den Repräsentationsbedürfnissen des Auftraggebers gerecht wird. Es handelt sich um Monumente führender Persönlichkeiten der aristokratischen Gesellschaft, also lokaler Dynasten, die regional die Herrschaft innehatten[12]. Dementsprechende Bezüge finden sich dann auch in den Themen des Bildschmucks. Die monumentalen Bauwerke der klassischen Poleis wurden zu Ehren von Gottheiten errichtet und der Bildschmuck der Monumente stand meist in enger Verbindung zur jeweiligen Gottheit[13]. Heiner Knell kommt in seinen Untersuchungen zu Mythos und Polis zu dem Schluss, dass „…es grundsätzlich zulässig ist, von Bildprogrammen griechischer Bauskulptur zu sprechen, und dass hierbei das Wechselspiel von Mythos zum einen und Polis zum anderen für Ausstattungskonzeptionen wichtiger Bauten Akzente setzen konnte."[14]. Knell konstatiert weiters zu Recht die „…zunehmend bewußter vorgenommene Themenauswahl…", die dann auch den steigenden Bedürfnis nach Repräsentationsformen Rechnung trägt und ebenso als Medium genutzt wurde, Botschaften in mythischem Gewande zu vermitteln, wie das auch für die Friese des Heroons von Trysa zu verstehen ist[15].

Bei den Denkmälern in Lykien handelt es sich nicht ausschließlich um einfache Grabdenkmäler, der Bildschmuck reflektiert, wie bei den Tempelbauten für die Gottheiten, auch auf die Person, der zu Ehren das Bauwerk errichtete wurde. Im Fall der lykischen Grabbauten stehen wichtige Ereignisse, Aufgaben oder andere Bereiche der Lebenswelt der verstorbenen Person im Vordergrund. Die Einzigartigkeit im Bildschmuck des Heroons von Trysa manifestiert sich über das reichhaltige Bildprogramm, in dem eine

7 Im Orient und im Perserreich ist die figürliche Ausstattung der Gebäude auf unterschiedlichsten Bauteilen angebracht, darauf näher einzugehen sprengt jedoch den Rahmen dieser Untersuchung. Dazu s. beispielsweise auch Walser 1966; Koch 2001; Boardman 2003, Abb. 2; 27 a. b (Naqs-i-Rustam); 4, 11–4, 18 (Persepolis); Šahbāzī 2013.

8 Zur Vorbildwirkung der Korenhalle des Erechtheions und der Schatzhäuser der Knidier und Siphnier in Delphi sowie der Karyatiden in der Baukunst vor der Klassik s. Borchhardt 1976a, 42–44. Vgl. auch Schmidt-Colinet 1977.

9 Zum „Stilpluralismus" vgl. Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 216–218.

10 Zur Bauverwaltung im antiken Griechenland vgl. etwa Osthues 2014, 130–148; Prignitz 2014 (zur Evidenz der Inschriften zum Bauvorhaben des Asklepiostempel in Epidauros). Wie das Bauvorhaben des Heroons von Trysa organisiert wurde, entzieht sich unserer Kenntnis.

11 Anders sind allerdings die zahlreichen griechischen Grabreliefs zu bewerten, die in der Regel persönlichen Charakter haben.

12 s. auch Barringer 2008, 171 f.

13 Knell 1990, 190; Madigan 1992, 87–90; H. Wrede in: Berger – Gisler-Hurwiler 1996, 24–34; Höckmann 2003, 161–169; bes. 168 f.; McNeill 2005, 103–110; Marconi 2007, bes. 205–222; Barringer 2009, 109–117; Hölscher 2009, 54–67; bes. 59–61; Osborne 2009, 2–12; Ellinghaus 2011, 144–152; 155–207; 362–369.

14 Knell 1990, 190–194; bes. 190.

15 Knell 1990, 190 f.

Mischung aus Mythos und Lebenswelt in besonderer Weise das Leben und Wirken eines Dynasten widerspiegelt (s. Kap. V.3.).
Die Bauform der Grabdenkmäler in Lykien ist an keinen Kanon gebunden, sondern ebenfalls den Bedürfnissen des Grabherrn und den äußeren Gegebenheiten angepasst. Dies zeigen die variantenreichen Grabbauten deutlich, selbst wenn beispielsweise die Fassadengräber oder die Sarkophage einem konkreten oder bestimmten architektonischen Schema folgen[16]. Ein weiterer bedeutender Aspekt ist der Bildträger an den Grabbauten, für den es gleichfalls keine allgemein gültige Position gibt und der sich an keinen Kanon gebunden fühlt, wie das bei den griechischen Tempeln und Bauwerken der Fall ist. Es steht also nicht der Bildträger im Fokus der figuralen Ausstattung, sondern der Inhalt der Darstellungen und des Bildschmucks. Die Komposition des Bildschmucks nimmt wiederum auf den Bildträger Rücksicht. Genau dieser Umstand kommt eben bei den monumentalen Grabbauten in Lykien zum Tragen und erfährt mit der Grabanlage von Trysa einen Höhepunkt. Bei der figürlichen Ausstattung des Grabmals konzentrierte sich der entwerfende Bildhauer auf die Themen, die er in Friesform gestalten sollte.
In der Forschung geht man generell von einer gezielten Auswahl des Bildschmucks auf Bauwerken aus[17], die Auswahl der Bildthemen erfolgte also – allgemein ausgedrückt – nach den Kriterien der Bedürfnisse des Auftraggebers. Das trifft nicht nur auf Tempelbauten in Griechenland und Kleinasien zu, sondern auch auf Schatzhäuser in Kultstätten und Heiligtümern, Grabmäler und vor allem auf die Grabbauten in Lykien. Dem Bildschmuck des Nereidenmonuments von Xanthos liegt ein besonderer Bezug zum Grabherrn zugrunde, ebenso den reich geschmückten Sarkophagen des Pajawa und Merehi, den Felsgräbern von Myra oder den Grabhäusern in Hoiran und Kadyanda, um nur ein paar Beispiele zu nennen, weiters dem Heroon von Limyra und nicht zuletzt dem Heroon von Trysa. Bei allen Grabbauten steht das Individuum – die verstorbene Person – im Vordergrund und der Bildschmuck nimmt Bezug auf das Leben des Grabherrn und dessen Familie, sei es auf die gesellschaftliche Stellung, das tägliche Leben, kämpferische Einsätze, sportliche Betätigung oder die Familie selbst, die wenigsten Gräber in Lykien tragen einen Bildschmuck mit mythologischen Themen[18]. Monumentale Dynastengräber visualisieren historische Ereignisse, Stationen aus dem Leben der Dynasten, und schaffen dann Bezüge zu Parallelwelten, die in das Gewand von Mythen gehüllt sind. Eben diese Auswahl von Mythen erfolgte also nicht willkürlich, sondern ist wiederum in enger Verbindung zu dem Grabherrn und der Dynastenfamilie zu sehen. Allgemeine und unspezifische Bilder haben auf einem so individuell konzipierten und auf die Person des Grabinhabers ausgerichteten Bauwerk offenbar keinen Platz und wenn kein konkreter Bezug zum Auftraggeber oder Grabherrn zu erkennen ist, so wird vermutungsweise zumindest die Wahl der Motive dessen persönliche Bedürfnisse und Interessen berücksichtigt haben (vgl. Kap V. *Interpretation*).
Die Bauform und die dargestellten Bildthemen auf den Friesen machen das Heroon von Trysa zu einem singulären Denkmal, dessen bildhauerischer Anspruch zwar nicht mit jenem des Skulpturenschmucks des Parthenon zu vergleichen ist, dessen hohe Qualität der bildhauerischen Arbeit auf den meisten Friesplatten jedoch durchaus einem Vergleich mit dem Bildschmuck klassischer Bauwerke in Griechenland standhält. Die Leistung der Bildhauer kann vor allem am Westfries mit der einzigartigen Komposition der Stadtbelagerung, an den Köpfen der Figuren des Schlachtfrieses und der Stadtbelagerung sowie an den Figurentypen und den Faltenwürfen der Gewänder, etwa auf der sog. Penelope-Platte I 481, festgemacht werden, weiters auch an den Friesen der äußeren Südwand und der Nordwand mit dem Raub der Leukippiden. Vergleichbare variantenreiche physiognomische Züge der einzelnen Figuren finden sich selten an Relieffriesen der klassischen Zeit in Griechenland, wo einheitlichere Physiognomien dominieren, die dem „Schönheitsideal" der griechischen Klassik entsprechen.

16 Zu den Grabbauten und Grabformen lykischer Gräber s. Hülden 2006; Mühlbauer 2007; Kuban 2012.

17 s. dazu beispielsweise Felten 1984; Knell 1990, Buitron-Oliver 1997; Barringer – Hurwitt 2005; Barringer 2008; Stein-Hölkeskamp 2010.

18 Nereidenmonument von Xanthos (Giebelakroterfiguren?), Heroon von Trysa, Heroon von Limyra (Karyatiden, Giebelakrotere), sog. Kaineus-Grab (Firstbalken), Grab in Nekropole III, beide in Limyra.

Das Bildprogramm des Heroons von Trysa reflektiert die Bedürfnisse des Grabherrn, seine aristokratische Stellung, seine Taten und sein Leben, seine Familie. Die Friese spiegeln auch die Traditionen und Leitmotive der Dynastenwelt wider, die uns in den Inschriften aus Xanthos und dem Letoon überliefert sind[19]:

„Seit das Meer Europa von Asien trennte,
errichtete keiner der Lykier jemals eine solche Stele
den Zwölf Göttern im heiligen Bezirk auf dem Marktplatz;
dies ist ein unsterbliches Denkmal seiner Kriegstaten(?).
[..]r[.]is hier, Sohn des Harpagos, übertraf bei weitem
mit seinen Händen im Ringkampf die Lykier, die damals im Mannesalter waren;
viele Burgen zerstörte er mit Athena, der Städteverwüsterin,
und gab den Verwandten Anteil an der Königsherrschaft.
Dafür wussten ihm die Sterblichen gerechten Dank:
Sieben Hopliten tötete er an einem (einzigen) Tag, Männer aus Arkadien.
Dem Zeus errichtete er die meisten Tropaia von allen Sterblichen,
(und) krönte mit den schönsten Taten das Geschlecht des Karikas“[20].

„[Es weihte mich Arbin]as, der Sohn des Gerg[is, --]
[würdig der Vorfahren?--] Tugend, dessen Leich[nam hier begraben liegt?]
[--- Stele], die (er) hier sich errichtete als Denkmal [--]
[der über die Lykier? her]rschte mit Verstand und [höchster] Kraft
Zu Beg[inn] seiner Jugend zerstörte er in einem Monat drei Stä[dte]:
Xanthos, Pinara und das mit guten Häfen ausgestattete Tel[messos].
Indem er vielen Lykiern Scheu einflößte, währte seine Herrschaft.
Für diese (Taten) errichtete er Denkmäler auf Ratschluß des Gottes Apol[lon].
Nachdem er die Pytho befragt hatte, weihte er mich, eine Statue seiner selb[st], der Leto.
Die Gestalt zeigt auf [die Wehrkraft] seiner Taten:
Denn er tötete viele, machte berühmt seinen Vater, den G[ergis],
und zerstörte viele Städte. Stattlichen Ruhm hat hinterlassen i[m ganzen]
Lande Asiens Arbinas, sich selbst und seinen Vorfahren,
gänzlich sich in allem auszeichnend, was weise Männer w[issen]
In der Kunst des Bogenschießens und in der Arete, auch der Jagd zu Pferde kund[ig] –
Vom Anfang bis zum Ende, Arbinas, voll[brachtest du] große Taten,
den unsterblichen Göttern gefällige Gaben hast [du gegeben].
Symmachos, Sohn des Eumedes, aus Pellene, der t[reffliche] Seher,
verfaßte verständig dem Arbinas als Gabe (diese) Elegie“[21].

Am Heroon von Trysa ist keine Inschrift gefunden worden, eine solche könnte aber auf dem Grabmal im Inneren des Temenos angebracht gewesen sein. Doch befinden sich unter den Friesplatten auch bildliche Zeugnisse, die den Grabherrn und seine Familie bzw. seinen Nachfolger in den Reliefs verewigen: der Türsturz an der Außenseite des Tores (Taf. 23, 1), der den Grabherrn in der rechten Figur zeigt, seine Frau ihm gegenüber und den nachfolgenden Herrscher in der Figur links außen[22]. Die beiden Männer sehe ich ein weiteres Mal gemeinsam dargestellt, nämlich beim Bankett auf den Platten I 496, Fig. 1 (Taf. 156, 2; 162, 1) in dem Diademträger und I 497, Fig. 2 (Taf. 157, 1; 162) in dem jugendlich bartlosen Symposiasten. Außerdem zeigt sich der Grabherr (I 462, Fig. 5, Taf. 92, 1) als Herrscher und siegreicher Verteidiger seiner Stadt und der Bevöl-

19 Inschriftenpfeiler von Xanthos: GHH 1990, 226 (TL 44 [= TAM I 44], Epigramm auf dem Inschriftenpfeiler von Xanthos), um 400 v. Chr. Dazu s. auch Pleket – Stroud 2015; Childs 1979, 97–102; Metzger u. a. 1979; Bousquet 1992. Zum Arbinas-Monument: GHH 1990, 227 (Arbinas-Monument, Letoon; Arbinas B auf einer Säulenbasis), 1. Hälfte 4. Jh. v. Chr. Die Epigramme haben panegyrischen Charakter. Eine diesbezügliche Untersuchung konnte in diesem Rahmen nicht unternommen werden. Vgl. auch die Inschriften auf den Gräbern von Limyra: Neumann 2012. Childs 1979, 97–102.

20 Nach GHH 1990, 226 (TL 44 [= TAM I 44], Epigramm auf dem Inschriftenpfeiler von Xanthos), um 400 v. Chr. (Übers. K. Zhuber-Okrog). Dazu auch Pleket – Stroud 2015. Zum Inschriftenpfeiler von Xanthos vgl. auch Childs 1979; Bousquet 1992; Nieswandt 1995.

21 Nach GHH 1990, 227 (Arbinas-Monument, Letoon; Arbinas B auf einer Säulenbasis), 1. Hälfte 4. Jh. v. Chr. (Ergänzungen nach J. Bousquet, Übers. K. Zhuber-Okrog).

22 Zur Deutung der Frauenraubszenen s. Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 284–298.

kerung auf der Westwand und ebenso siegreich gegen den Angriff feindlicher Truppen vom Meer auf der äußeren Südwand (I 525b, Fig. 6, Taf. 45,2). Die angeführten Beispiele der Figuren, die den Grabherrn repräsentieren, haben das Diadem und den Bart gemeinsam.

Die Relieffragmente des Grabbaus im Inneren des Temenos (I 585, Taf. 13. 14. 16) zeigen den Grabherrn und seine Familie mehrfach, denn auf den Klinen der Langseite darf die Darstellung des Verstorbenen im Kreise seiner Familie ebenso erwartet werden, wie in dem Thronenden auf einer Schmalseite (Taf. 13, 1). Die Figur, die ihm entgegentritt, könnte sein Sohn bzw. sein Nachfolger sein. Diese, spekulativ erscheinenden Deutungen, lassen sich in Analogie zu anderen Darstellungen auf Grabdenkmälern erstellen, die – unabhängig von der Erwähnung in einer Inschrift – den Verstorbenen abbilden[23]. Den Charakter einer Inschrift haben denn auch die drei Einzelplatten im Inneren links des Tores (I 505–I 507, Taf. 163–168), darüber besteht in der Forschung weitgehend Einigkeit: Der junge Nachfolger und vielleicht Auftraggeber des Grabmonuments, präsentiert sich als jugendlicher und kampftüchtiger Krieger, die Dynastie beruft und legitimiert sich über den Ahnherr der Lykier, Bellerophon, und demonstriert auch die – nicht nur – in Lykien verbreitete Sitte, die Braut aus dem elterlichen Hause zu „entführen" und in die Familie des Bräutigams einzugliedern. Vermutung bleibt die Deutung, dass eine Entführung einer Familienangehörigen bzw. Tochter aus dem Hause stattgefunden hat und man mit diesem Relief auf dieses Ereignis hinweist[24].

Die Themen aus der Lebenswelt des Verstorbenen berühren verschiedene Ebenen: die Selbstdarstellung im Kreise der Familie (Türsturz und Reliefs des Grabhauses) und in der Funktion als Herrscher (Kampf, Verteidigung der Stadt, Bankett, Jagd). Analog zu den Themen aus der Lebenswelt hat der Auftraggeber bzw. Grabherr Themen aus der griechischen Mythologie (Verteidigung des Oikos, Jagd, Frauenraub, Kampf, Verteidigung der Stadt) ausgewählt, um sein Leben und seine Herrschaft zu legitimieren. Gleichermaßen werden seine Lebenstaten „heroisiert", indem sie mit solchen griechischer Heroen auf eine Ebene gehoben werden.

Perseus, Bellerophon, Theseus, Odysseus, Meleager beispielsweise treten zum Kampf gegen Unrecht und Bedrohung an, Ähnliches vollbringt der Verstorbene, indem er feindliche Angriffe auf seinen Oikos und gegen sein Volk abwehrt, auf die Jagd geht und ebenso Hof hält im Rahmen eines Banketts.

In der Bilderwelt der Lykier spielen vor allem die mythischen Ahnherren Perseus und Bellerophon eine Rolle, außerdem wird der Kampf gegen die Amazonen zweimal thematisiert, die auch für die Lykier im Mythos eine Bedrohung darstellen und von Bellerophon besiegt wurden. Der Heros und Ahnherr erlöste die Lykier von den Gefährdungen durch das kriegerische Volk der Solymer im Osten Lykiens und die feuerspeiende Chimaira bei Olympos. In welchem Kontext die Kentaurenkämpfe mehrfach auf den Friesen zur Darstellung gekommen sind, wurde schon an anderer Stelle diskutiert, und alle Überlegungen führen letztlich zu dem Schluss, dass die Bekämpfung der Kentauren im Kontext der Verteidigung des Oikos und der gesellschaftlichen Ordnung zu verstehen ist, die von unbeherrschten Mischwesen empfindlich gestört wird. Im übertragenen Sinn stehen die Kentauren – ähnlich wie die Amazonen – auch für Feinde, die Land und Bevölkerung angreifen.

Vertreter der Deutung der Szenen mit der Stadtbelagerung auf der Westwand als Verteidigung von Troja, sehen auch in Figuren auf den Mauern die beiden Heroen Sarpedon und Glaukos, die das Kontingent der Lykier nach Troja in den Kampf gegen die Griechen führten (s. Kap. V. *Interpretation*). Eindeutige kontextbezogene Darstellungen dieser heroischen Lykier, wie sie auch durch Beischriften beispielsweise in der

23 Die Forschung hat im Laufe der Jahre immer wieder Einzelaspekte der Friesthemen diskutiert und Interpretationsvorschläge erörtert (Vgl. Kap. II. *Forschungsgeschichte*). Vgl. auch den Bildschmuck des Sarkophags aus dem Grab in Milas/Uzunyuva, der Hekatomnos zugeschrieben wird, dazu demnächst F. Işık.

24 Die Vermutung, dass eine Entführung einer Familienangehörigen bzw. Tochter aus dem Hause stattgefunden hat und man mit diesem Relief auf dieses Ereignis hinweist, ist nicht erwiesen (vgl. Kap. IV.2.16.3.).

Vasenmalerei bekannt sind, finden sich auf den Grabdenkmälern in Lykien nicht[25]. Ebenso fehlt Herakles, der in klassischer Zeit in Lykien bildlich bislang nicht nachweisbar ist[26].

Bevor die Frage nach lykischer Identität hier nochmals erörtert werden kann, muss vorausgeschickt werden, dass die Bilderwelt die sich anhand der lykischen Gräber präsentiert, ohne Kenntnis der griechischen und der persischen Kultur nicht denkbar wäre. Doch entwickelt sich eine Eigendynamik in der gesellschaftspolitischen Struktur Lykiens, die sich vor allem in dem Dynastensystem zeigt, welches sich – nicht zuletzt aus der topographischen Situation entwickelte[27]. Außerdem in der Ikonographie, die sich auf Denkmälern außerhalb Lykiens in dieser Form nicht finden lässt und somit wiederum identitätsstiftende Wirkung für die Bewohner Lykiens hat[28]. In der Grabarchitektur sind ebenso vielfältige und doch als typisch lykisch zu bezeichnende Formen vorhanden, die sich außerhalb dieser Kulturlandschaft nicht finden[29]. Einige Bildthemen charakterisieren gleichermaßen die Ikonographie auf lykischen Gräbern, wie etwa die vermehrte und oft detaillierte Darstellung von Architektur bzw. Mauern, Türmen und Städten bzw. Siedlungen (im Kontext militärischer Unternehmungen), die auffallende Häufigkeit von Mahlszenen, an denen Frauen und Kinder teilnehmen, Reliefdarstellungen von Familien, die Bilder von Paaren, die einander gegenübersitzen, Jagdszenen, Kampfszenen und der Schildraub, ein Thema, das sonst in der griechischen Bilderwelt kaum zu finden ist, der Frauenraub und Personen, die im Gespräch interagieren bzw. miteinander verbunden sind.
Die Identität der Lykier zeigt sich ebenso in den Münzbildern, die – vor allem auf den frühen Prägungen – nicht nur das Zeichen des Triskele tragen, sondern oft auch Bildnisse von Dynasten mit Porträtcharakter. Das Erscheinungsbild der männlichen Figuren ist von groben Gesichtszügen, Vollbart und kinn- bzw. schulterlangem Haar geprägt, das oft stark gewellt und unbändig dargestellt ist. Zusammenfassend dominieren Bilder, die den Bedürfnissen der Dargestellten gerecht werden und ihre Erfolge und Taten zu Lebzeiten auf den Grabreliefs herausstreichen.
Eine weitere Ausprägung von Identität in Lykien ist die lykische Schrift, die – einmal ungeachtet ihres Ursprungs und ihrer Entwicklung – kaum über die Grenzen Lykiens hinaus zu finden ist[30].

Akkulturationsphänomene in Lykien sind eng mit dem historischen Kontext verbunden und können hier nur beispielhaft angeführt werden. Sie zeigen sich auch als Folge von Vorherrschaften, wobei anhand der Grabdenkmäler vor allem die Epochen der Perserherrschaft, die Lykien weitgehende Eigenständigkeit zugestanden, sich als fruchtbar und förderlich nachweisen lassen[31]. Die bereits angeführten Einflüsse aus dem griechischen Kulturkreis manifestieren sich in der Visualisierung griechischer Mythen und Bildthemen, die verstärkt Einzug in die Bilderwelt der Lykier genommen haben[32]. Beispielsweise sind Darstellungen von Nacktheit kein indigenes lykisches Phänomen, denn nackt werden Knaben und Diener dargestellt oder „heroisierte“ Figuren oder Krieger, kaum aber Figuren in anderen Kontexten wie z. B. im Kampf[33]. Anders verhält es sich bei mythologischen Themen, die griechische Helden wie Theseus oder andere Figuren aus der Mythologie (etwa Skiron und Sinis) sehr wohl unbekleidet visualisieren. Es wird also deutlich differenziert. Akkulturation zeigt sich auch in kultischen Bereich, wo Tempelgebäude im Grundriss an einfache griechische Tempelgrundrisse erinnern und Gottheiten in vergleichbaren Funktionen mit jenen der griechischen Götterwelt gleichgesetzt erscheinen. Die monumentalen Grabmäler von Xanthos und Limyra bringen ihre Affinität zu griechischer Kultur nicht nur durch die Architektur, sondern auch durch die lebensgroßen Statuen der Nereiden in den Interkolumnien des tempelähnlichen Bauwerks zum Ausdruck,

25 Frei 1990a; Keen 1998, 186–192; 208–210 beruft sich auf Hom. Il. 16, 673 b und vermutet in Xanthos ein Heroon für Sarpedon im Gebäude G auf der Akropolis (ebenda 186 f.).

26 Frei 1990a, 1799 f. listet die vornehmlich epigraphischen Überlieferungen für Herakles, wobei er auch auf die Stele des Arbinas und die in Xanthos verweist, die Herakles ohne erkennbaren Kontext erwähnen. Auf Münzen ist Herakles nur für Telmessos bezeugt und vermehrt seit spätklassisch-hellenistischer Zeit. Zum Herakleskult in Lykien vgl. auch Kolb 2008a, 184. 295.

27 Keen 1998, 34–60; Kolb 2008a, 154–159.

28 Zur Frage der Identität der Lykier s. auch Hülden 2007.

29 Das gilt für monumentale Grabbauten und ihre Bildträger – die nicht dem „griechischen Kanon“ folgen – ebenso, wie für freistehende Gräber, Felsgräber und Sarkophage.

30 Zur lykischen Schrift vgl. Neumann 1990. Nicht unerwähnt sollte an dieser Stelle die Namensgebung bleiben, die aus Inschriften und aus den Münzprägungen bekannt ist.

31 Zur Geschichte vgl. Keen 1998, 61–69 und passim. Vgl. auch Kolb 2008a, 159–167. Die Gewährung von Eigenständigkeit gegenüber tributpflichtigen Satrapien bzw. Ländern trug vermutlich zum friedlichen Miteinander im Perserreich bei.

32 In diesem Kontext werden Grabfunde, an denen sich gleichermaßen griechische Kultureinflüsse zeigen, wie z. B. griechische Vasen, Terrakottafiguren oder Schmuck, nicht besprochen.

33 Beispielsweise sind die Griechen im Kampf gegen Amazonen und Kentauren auf tektonischen Friesen in Griechenland nackt gezeigt, in Lykien aber bekleidet. Ridgway 1981, 91 mit Am. 30.

rauschende Gewandfiguren, die dem Reichen Stil verpflichtet sind, außerdem durch die den Karyatiden des Erechtheions nachempfundenen Karyatiden sowie die Akroterfiguren des Heroons von Limyra. Die Auswahl der Bildthemen auf den Friesen des Heroons von Trysa steht in eben dieser Tradition, die die gesamte Bilderwelt in Lykien dominiert. Epigraphische Denkmäler, auf denen Texte bi- bzw. trilingual (in lykischer, griechischer und aramäischer Schrift, besonders in Xanthos, Letoon) überliefert sind, zählen ebenso zu wichtigen Zeugnissen für Akkulturation in Lykien, wie die Namensgebung, die persische, lykische und griechische Namen überliefert (z. B. Perikle, Mithrapata, Trbbẽnimi, Xntabura)[34].
Neben Einflüssen aus dem Kulturkreis Griechenlands haben auch persische Elemente Niederschlag in der Bilderwelt Lykiens gefunden. Dazu gehören die persische Tiara und persische Tracht mit Hosen und Ärmeljacke bzw. – Mantel, außerdem der Schirm als Herrschaftszeichen des persischen Großkönigs[35], der Leopard oder Raubkatze als Begleiter eines Herrschers, das Rhyton, Stierprotome (z. B. Nereidenmonument von Xanthos, Payawa-Sarkophag, Heroon von Trysa, Heroon von Limyra) um die wichtigsten zu nennen, die sich wie selbstverständlich auf Grabreliefs wiederfinden. Erstaunlich ist das Nebeneinander der angesprochenen Kulturen in den Darstellungen auf lykischen Gräbern.
Einen verbindenden Aspekt zwischen Griechenland, dem Westen und Lykien bzw. dem Osten stellen die mythischen Heroen dar: Bellerophon, der Ahnherr der Lykier, der dieses Land zwischen persischem und griechischem Einfluss repräsentiert[36]; Perseus, der mythische Stammvater der Perser, der nicht nur deren Souveränität symbolisiert, sondern auch die Bedeutung im Rahmen der mythischen Vorfahren; und schließlich Theseus, der mythische Ahnherr der Athener, der den Einfluss und die Vorherrschaft Athens verkörpert und in besonderem Maße für den Synoikismos der Athener steht[37].

Zusammenfassend könnte man die Gegenüberstellung von Bildern aus der Mythologie mit solchen aus der Lebenswelt als Manifestation des Grabherrn verstehen, der sich zu Lebzeiten ähnlichen Aufgaben und Herausforderungen zu stellen hatte wie die Protagonisten eines Mythos: Verteidigung des Oikos und des Herrschaftssitzes, Schutz der Zivilbevölkerung und Erhalt der gesellschaftlichen Ordnung, Kampf gegen Eindringlinge und Aggressoren von außen sowie die Jagd auf wilde Tiere, durch die der Jäger seine Arete unter Beweis stellt. Gezeigt wird aber auch die andere, angenehme Seite des gesellschaftlichen Lebens: das Bankett und das Mahl im Kreise der Familie (Sarkophag).

Für das Heroon von Trysa ergeben sich also folgende Ansätze: Das gesamte Bildprogramm des Heroons ist auf den Grabherrn und seine Bedürfnisse abgestimmt. Er zeigt sich als Gastgeber und herrschende Persönlichkeit im Krieg und im Frieden, der Kultur in Lykien verpflichtet.
Die Reliefs des Sarkophags präsentieren den Grabherrn – dies lässt sich durchaus postulieren – und sein familiäres Umfeld, indem er beim Mahl und als „Audienzgeber“ zu sehen ist. Die Tänzerfiguren auf der einen Schmalseite des Sarkophags und auf den Türleibungssteinen geben einen Hinweis auf kultische Feiern zu Ehren des Verstorbenen, denn der Kalathiskostanz steht in einem solchen Kontext. Als Grabwächter fungieren die Stierprotome, die „Medusa“ und ebenso die Bes-Figuren. Persönliche Bilder kann man auf dem äußeren Türsturz sehen: Die sitzenden Paare als der Grabherr und der Nachfolger jeweils mit ihrer Ehefrau, ein Motiv, das häufig auf Grabreliefs in Lykien begegnet. Für die drei Einzelplatten wird man an der Deutung festhalten, die in der Forschung allgemein auf Akzeptanz gestoßen ist: Die dynastische Familie repräsentiert sich in dem Wagenfahrenden Nachfolger, der jugendlich bartlos dargestellt ist, in dem Ahnherrn der Lykier, Bellerophon und in einer Szene, die eine Entführung zeigt, die vielleicht auf eine Tradition in Lykien in Kontext von Hochzeitsriten weist.

34 Keen 1998, 34–60; Neumann 2012, 389–410. Zur epigraphischen Evidenz von Akkulturation in Lykien vgl. Schürr 2007, 27–40; Schuler 2010.
35 Zum Schirm und Schirmträger vgl. auch Miller 1997, 193–198; s. oben Kap. IV.2.8.
36 Barringer 2008, 198 vermutet in Bellerophon „…perhaps an analogue for the Trysa dynast…“.
37 Vgl. die neuesten kulturgeschichtlichen Untersuchungen von Kyrieleis 2013, 27–32 zur Frage nach dem Bildprogramm des Zeustempels von Olympia im Kontext des zeitgenössischen Verständnisses der lokalen Auftraggeber: „Und da die in lokalen Sagenversionen vorgestellte … bedeutungsvolle Vergangenheit ein konstituierendes Element der Identität und Selbstdarstellung griechischer Poleis ist, ist im Bildprogramm … des Zeustempels … auch die Intention der Bauherren zu erkennen, der aus der mythischen Geschichte abgeleiteten Bedeutung des kurz zuvor als Polis neu formierten Staates Elis im Bildschmuck des Haupttempels … Ausdruck zu verleihen“ (Kyrieleis 2013, 32).

Die Auswahl der Themen auf den Friesen nimmt darauf Bezug und verleiht dem Grabherrn heroischen Charakter, da er sein Leben auch im Spiegel von Mythen darstellen lässt (z. B. Beschützer des Oikos – Freiermord und Leukippidenraub; Teilnehmer an der Jagd – Kalydonische Eberjagd; Lykische Ahnherrn – Ahnherrn von Athen und dem Perserreich; militärische Unternehmungen – Sieben gegen Theben), also griechische Mythen und lokalhistorische Ereignisse parallelisiert. Die verstärkt in der griechischen Klassik dargestellten mythischen Kämpfe zwischen Griechen und Kentauren und Griechen und Amazonen werden ebenfalls in das Bildprogramm aufgenommen, sei es um die allgegenwärtige Gefahr der Angriffe von außen und der damit einhergehenden Bedrohung der gesellschaftlichen Ordnung zu veranschaulichen, oder – im Fall der Amazonen – auf den mythischen Kampf des Bellerophon gegen die Griechen zu verweisen. Einen lokalhistorischen Bezug wird man in den Friesen der Stadtbelagerung erkennen und auf die inschriftlich überlieferte Bedeutung für den Ruhm eines Dynasten, nämlich der Eroberung und Zerstörung von Städten oder der Abwehr eines solchen Angriffs verweisen[38]. In diesem Kontext könnte auch die Landungsschlacht der äußeren Südseite gesehen werden: Ein Bezug zu dem Kampf gegen die Griechen unter der Führung des Melesander, der sog. Strafexpedition des Melesander, wäre durchaus möglich, wohingegen die Deutung im Kontext der Kämpfe um Troja mit der schriftlichen Überlieferung kaum in Einklang gebracht werden können. Ähnliches kann für die Deutung der Stadtbelagerung als Belagerung von Troja angeführt werden, denn zu vage ist die Ikonographie der Friese, als dass sie mit den Protagonisten aus den Erzählungen Homers verbunden werden könnten.
Bilder des Grabherrn und vermutlichen Dynasten gemeinsam mit seinem Nachfolger möchte ich nicht nur in den beiden Figuren auf dem Türsturz und auf der Einzelplatte (I 507) erkennen, sondern ebenso in den Lagernden des Bankettfrieses (I 496, Fig. 1 und I 497, Fig. 2), den „Burgherrn oder Dynasten" außerdem in dem Thronenden auf dem Fries der Stadtbelagerung (I 462, Fig. 5) und auf dem Fries der Landungsschlacht auf der äußeren Südseite (I 525, Fig. 6) vorbehaltlich der Tatsache, dass ein eindeutiger Nachweis kaum erbracht werden kann. Da eine epigraphische Evidenz bislang fehlt, lässt sich der Grabherr des Heroons von Trysa nicht sicher nachweisen. Eine Verbindung zwischen Trbbẽnimi und dem Heroon von Trysa könnte bestehen, da dieser nachweislich und maßgeblich an der Expedition gegen Melesander und die attische Herrschaft in den Jahren 430/429 v. Chr. beteiligt war. Dieses bedeutende lokalhistorische Ereignis könnte im Bildschmuck der Grabanlage des Protagonisten visualisiert sein und mit Trbbẽnimi assoziiert werden[39].

An dieser Stelle ist noch einmal auf Bildhauer und Werkstätten einzugehen. Die in der Forschung mehrfach geäußerte Vermutung, dass griechische Handwerker, Architekten und Bildhauer an den monumentalen Grabdenkmälern gearbeitet haben, lässt sich an den Figurenreliefs und an der Übernahme von Bauformen und Bauschmuck nachweisen. Wie die stilistischen Untersuchungen (Kap. IV.4. *Formanalyse und Stil*) zeigen, stehen die Friese des Heroons in der Tradition der klassischen Denkmäler der 2. Hälfte des 5. Jhs. v. Chr., wobei Nachklänge bestimmter stilistischer Merkmale von den Friesen des Parthenon mitschwingen und Anlehnungen an die Friesfiguren des Niketempels in Athen und des Apollontempels in Bassai-Phigalia so deutlich sind, dass eine zeitnahe Errichtung des Heroons anzunehmen ist. Vergleichbares auf Denkmälern in Lykien des ausgehenden 5. und frühen 4. Jhs. v. Chr. findet sich auf dem Nereidenmonument und dem Inschriftenpfeiler von Xanthos. Die stilistische Ausarbeitung der Friese des Nereidenmonuments von Xanthos differiert grundlegend, sodass hier an eine bildhauerische Tradition zwischen Xanthos und Trysa kaum zu denken ist und eine Verbindung der ausführenden Bildhauer nicht in Erwägung gezogen werden kann. Ikonographisch las-

38 GHH 1990, 225 f. 227.
39 Zu einer Verbindung von Trysa und Trbbẽnimi s. bereits die Überlegungen von Marksteiner 2002, 200–205; Hülden 2006, 219 f.; Kolb 2008a 154–159.

sen sich jedoch einige vergleichbare grundlegende Elemente festmachen, beispielsweise die Kampfszenen (Großer Sockelfries), die Stadtdarstellung und die aufmarschierende Phalanx (Kleiner Sockelfries), die Bankettszene (Cellafries), sowie das thronende Paar im Ostgiebel. Eine Datierung des Heroons von Trysa um 410–400 v. Chr. ergibt sich aus den oben angeführten stilistischen und ikonographischen Analysen und lässt sich auch mit dem vermuteten Grabherrn Trbbẽnimi zeitlich verbinden.

Die Bedeutung des Heroons von Trysa manifestiert sich in dem gesamten Bildschmuck, der kulturelle Phänomene zwischen dem griechisch-persischen Osten und dem griechischen Westen widerspiegelt und der die drei mythischen Heroen Bellerophon, den Ahnherrn der Lykier, Perseus, den mythischen Stammvater der Perser, und Theseus, den mythischen Ahnherrn der Athener als Repräsentanten eines „Synoikismos“ in Lykien auf den Friesen des Heroons visualisiert.

Die Einzigartigkeit dieses Monuments wurde mehrfach betont und ebenso seine Bedeutung unter den Denkmälern der griechischen Klassik, sodass zu hoffen bleibt, dass das Heroon von Trysa nicht nur „in der Kunstgeschichte einen Ehrenplatz einnehmen“ kann, sondern die Möglichkeit erhält, doch einmal „in gehöriger Höhe aufgestellt jedem Museum zu einer wahren Zierde“[40] gereichen und auch dem Publikum zugänglich gemacht werden möge.

40 Benndorf – Niemann 1889, 9. Die Forderung nach einer Präsentation des Heroons von Trysa in einem adäquaten Kontext, die der Bedeutung und der Einzigartigkeit des Denkmals gerecht wird, formulierte W. Oberleitner mehrfach, so z.B. Oberleitner 1993, 219.

VIII. STATUS AND SIGNIFICANCE OF THE HEROON OF TRYSA IN CLASSICAL ART OF THE 5TH/4TH CENTURY B.C.

Summarizing observations

The description made by the discoverer, Julius August Schönborn, of the almost undamaged burial site of Trysa aptly characterises the structure and pays tribute to the significance of the monument with its rich sculptural decoration. He had "…no reservation in expressing the opinion that these reliefs, displayed at their proper height, would turn any museum into a space of genuine adornment, no matter how richly it might otherwise be equipped...."[1]. The re-discoverer of the Heroon, Otto Benndorf, delineated his impressions as he caught sight of the monument in the spring of 1881: "In complete harmony with the sky, earth and sea, a piece of most noble Hellenism lay before us, tarnished by time, yet after a long, ahistorical past, immediately alive, and like a wonderful treasure, seemingly in magical isolation"[2].

During the expedition, Benndorf wrote the following words in proud enthusiasm to his wife in May, 1882: "If all goes well, that we may display them [the reliefs] in Vienna just as we see them here now, then we will have acquired a monument that will assume a place of honour in the history of art, and which will keep investigators busy for a very long time to come"[3].

Robert von Schneider, who also participated in the expedition of O. Benndorf to Lycia, expressed himself euphorically over the importance of this discovery: "Taking account of its state of preservation by and large, this monument may seek its equal in vain in the repertoire of ancient monuments. It is of incalculable value that the long friezes present themselves to us in such an undamaged context"[4]. The friezes of the Heroon offer in a unique fashion a comprehensive and varied pictorial repertoire the like of which is seen in no other preserved monument of the classical period. The selection and combination of the pictorial themes, the execution of the figural reliefs and the composition of certain motifs across two stone bands is until now unparalleled. Amongst the large-scale monuments of Lycia, the Heroon takes up a preeminent position, as the structural form of the monument exhibits no rising architectural features, such as is seen for example on the Nereid Monument from Xanthos (Taf. 184, 3) or the Heroon of Limyra (Taf. 184, 4); instead, the enclosure walls were appointed with pictorial decoration, in a location which did not previously carry images in the ancient western world[5]. Each of these three monumental tomb sites in Lycia departs from the structures on the Greek mainland which display frieze decoration and sculptural ornamentation. This is evident not only in the form of the building itself, but also in the location of the visual imagery: on the Nereid Monument of Xanthos, such decoration appears on the

1 Benndorf – Niemann 1889, 9.

2 Benndorf – Niemann 1884, 34.

3 Szemethy 2005, 190. 417 (Doc. No. 46).

4 R. von Schneider in his report to the royal household officer Count Folliot de Crenneville, 12. May 1882: Szemethy 2005, 193. 421 Doc. No. 49.

5 In the Orient and in the Persian regions, the figural decoration of buildings is applied to highly diverse structural elements; to pursue this subject, however, would extend beyond the limits of this investigation. On this topic, see, for example, Walser 1966; Koch 2001; Boardman 2003, Fig. 2. 27 a. b (Naqs-i-Rustam); 4.11–4.18 (Persepolis); Šahbāzī 2013.

socle of the tomb building and in the intercolumniations; at the Heroon of Limyra, on the side walls of the cella and also in the form of caryatids, which here appear instead of columns[6]; while at Trysa the decoration appears on the surfaces of the encircling wall. The originality of the Lycian patron is already evident in this respect, and lends the tomb building an individual character. This is generally the case for the other tomb buildings in Lycia, whose forms and types are particularly characteristic and which to that effect diverge from tomb monuments on the Greek mainland. Here, individuality takes the foreground, as does the variety of the themes which are depicted on the tombs and which equally depart completely from the often monotonous and schematic iconography of Greek grave reliefs.

For overall considerations of monumental buildings of the classical period, the three monumental structures in Lycia have not played the role in research that might have been due to them; in the case of the Heroon at Trysa, the reason for this is the generally poor state of preservation of the frieze due to the choice of limestone as a material, making qualitative and stylistic judgements difficult. In addition, the work of the sculptors on the Lycian monuments can be characterised as individualistic and incorporating a variety of influences, reflecting a different development than is observed on the significant monuments of Athens and Greece[7].

The basic circumstances regarding the erection of monuments in classical Greece diverge already at the point of the awarding of the construction contract[8]: while the patrons of the monumental structures in Greece are representatives of the polis, who in general do not appear as individuals in the pictorial programme, on the other hand the patrons of the monumental Lycian tombs are consistently individual personages who wished to erect for themselves and their families or even dynasties a monument and tomb, as is applicable also for the Mausoleum of Halikarnassos and the dynasty of the Hecatomnids[9]. Nevertheless, an "official" character cannot be denied for the monumental tomb structures in Lycia, a character which fulfilled the requirements for prestige and representation of the patron. For these are indeed monuments for leading personalities of aristocratic society, that is, local dynasts, who held positions of regional leadership[10]. Corresponding references are then also found in the themes of the sculpted decoration. The large-scale buildings of the classical polis were erected in honour of divinities, and the sculpted decoration of the monuments is generally closely connected to the respective divinity[11]. In his investigation into myth and polis, Heiner Knell comes to the conclusion that "....it is principally valid to speak about pictorial programmes in Greek architectural sculpture, and in so doing, that the interplay of myth on the one hand and polis on the other could provide the main points for the decorative concepts of important buildings"[12]. Furthermore, Knell correctly detects the "increasingly deliberate, intentional choice of themes..." which then also takes into account the escalating requirements for forms of representation, and which is also used as a medium for conveying messages in mythological guise, as can also be understood for the frieze of the Heroon at Trysa[13]. The structural form of the tomb monuments in Lycia is not tied to a canon, but instead is adapted to the requirements of the patron and the external circumstances. This is clearly evident in the rich variety of tomb buildings, even if for example the façade tombs or the sarcophagi follow a precise or a specific scheme[14]. An additional important aspect is the framework for the imagery on the tomb buildings, for which likewise there is no generally valid position and which does not conform to any particular canon, as is the case for Greek temples and other structures. The framework for the imagery, therefore, does not form the focus of the figural decoration, but instead, it is the content of the representations which is highlighted. The composition of the decorative imagery once again takes the framework into account. It is precisely this circumstance which is important on the monumental tomb buildings in Lycia, and

6 On the impact of the caryatids of the Erechtheion and of the Cnidian and Siphnian Treasuries at Delphi as models, as well as on caryatids in architecture in the pre-classical period, see Borchhardt 1976a, 42–44. Cf. also Schmidt-Colinet 1977.

7 On "stylistic plurality" cf. Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 216–218.

8 On construction management in ancient Greece, cf. for example Osthues 2014, 130–148.

9 Nevertheless the numerous Greek grave reliefs are to be judged differently, as they generally have a personal character; however, in the choice of their motifs they often follow a "scheme".

10 See also Barringer 2008, 171 f.

11 Knell 1990, 190; Madigan 1992, 87–90; H. Wrede in: Berger – Gisler-Hurwiler 1996, 24–34; Höckmann 2003, 161-169, esp. 168 f.; McNeill 2005, 103–110; Marconi 2007, esp. 205–222; Barringer 2009, 109–117; Hölscher 2009, 54–67, esp. 59–61; Osborne 2009, 2–12; Ellinghaus 2011, 144–152. 155–207. 362–369.

12 Knell 1990, 190–194 esp. 190.

13 Knell 1990, 190 f.

14 Since many of the tombs were hewn out of the existing rock, their form also varies. On the tomb buildings and tomb forms of Lycian tombs, cf. for example Deltour-Levi 1982; Hülden 2006; Mühlbauer 2007; Kuban 2012.

which reaches a climax with the tomb site at Trysa. For the figural ornamentation of the tomb, the sculptor responsible concentrated on the themes which he had to design in the form of a frieze.

In the scholarship, one normally proceeds on the assumption that a deliberate choice of the decorative imagery on buildings took place[15]; the selection of the pictorial themes, therefore, occurred according to the criteria of the requirements of the patron. This pertains not only to temple buildings in Greece and Asia Minor, but also to treasuries at cult sites and sanctuaries (e.g. Delphi), to tombs, and above all to tomb buildings in Lycia. A particular reference to the tomb patron underlies the pictorial imagery of the Nereid Monument from Xanthos, similarly the richly decorated sarcophagi of Pajawa and Merehi, the rock-cut tombs of Myra or the grave houses in Hoiran and Kadyanda, to name just a few examples. This is also the case with the Heroon at Limyra and, last but not least, the Heroon at Trysa. For all of these tomb monuments, the individual – the deceased person – takes the foreground, and the sculpted imagery reflects the life of the patron and his family, be it his social status, daily life, acts of combat, sportive events, or the family itself. Only a few tombs in Lycia bear pictorial imagery with mythological themes[16]. Monumental dynastic tombs visualise historic events, or stages in the life of the dynast, and then create connections to parallel worlds which are cloaked in mythological guise. Precisely this selection of myths, therefore, did not occur arbitrarily, but is to be seen once again as closely related to the tomb's patron and the dynastic family. Generalising and non-specific imagery clearly has no place on such an individually conceived structure, one which was oriented to the person of the tomb owner; if no concrete connection to the patron or tomb owner can be recognised, it can be assumed that at least the choice of motifs took into account his personal requirements and interests (see Chap. V).

The form of the building and the pictorial themes represented in the friezes make the Heroon at Trysa into a unique monument, and the high quality of the sculptural work on most of the frieze slabs can certainly bear comparison with the sculpted images of buildings of the classical period in Greece. The accomplishment of the sculptor can be recognised above all on the west frieze with the unique composition of the city siege, on the heads of the figures of the battle frieze and of the city siege, as well as on the types of figures and in the folds of the drapery, for example on the so-called Penelope-slab I 481; this high quality also characterises the friezes of the exterior south wall and the north wall with the abduction of the Leucippidae. Comparable multi-variant physiognomic features of the individual figures are seldom found on relief friezes of the classical period in Greece, where uniform, often exchangeable faces dominate, which conform to the classical Greek "ideal of beauty".

Summarising Observations

The pictorial programme of the Heroon at Trysa expresses the desires of the tomb patron, his aristocratic status, his deeds, his life and his family. The friezes also reflect the traditions and leitmotifs of the dynastic world, which are recorded in the inscriptions from Xanthos and from the Letoon[17].

No inscription has been found at the Heroon of Trysa, although one might have been erected on the tomb building inside the temenos. Amongst the frieze slabs, however, there is pictorial evidence which immortalises the tomb patron and his family and successors: the door lintel on the exterior of the door (Taf. 23, 1) portrays the tomb patron in the figure on the right, with his wife opposite him, and the subsequent ruler in the figure at the far left[18]. I also recognise both male figures as depicted a second time together, namely, in the wearer of the diadem at the banquet on slab I 496, Fig. 1 (Taf. 156, 2; 162, 1) and in the youthful beardless symposiast on slab I 497, Fig. 2 (Taf.

15 On this, see e.g. Felten 1984; Knell 1990, Buitron-Oliver 1997; Barringer – Hurwitt 2005; Barringer 2008; Stein-Hölkeskamp 2010.

16 Nereid Monument from Xanthos (gable acroteria figures?), Heroon from Trysa, Heroon from Limyra (caryatids, gable acroteria), so-called Kaineus-Tomb (ridge poles), Tomb in Necropolis III, both in Limyra.

17 Inscribed pillar from Xanthos: GHH 1990, 226 (TL 44 [= TAM I 44], epigram on the inscribed pillar from Xanthos), ca. 400 B.C. On this see also Pleket – Stroud 2015; Childs 1979, 97–102; Metzger et al. 1979; Bousquet 1992. On the Arbinas-Monument: GHH 1990, 227 (Arbinas-Monument, Letoon; Arbinas B on a column base), 1st half of the 4th c. B.C. Cf. also the inscriptions on the tombs of Limyra: Neumann 2012.

18 On the meaning of the female abduction scenes, see Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 284–298.

157, 1; 162, 2). In addition, the tomb patron is portrayed (I 462, Fig. 5, Taf. 92, 1) as ruler and victorious defender of his city and its populace on the west wall, and similarly victorious against the attack of enemy troops from the sea on the exterior south wall (I 525a, Fig. 6, Taf. 45, 2). The cited examples of the figures representing the ruler share in common the diadem and the beard. The relief fragments from the tomb building inside the temenos (I 585, Taf. 13. 14. 16) presumably depict the tomb patron and his family on more than one occasion, since on the kline of the long side one can expect the depiction of the deceased surrounded by his family, just as in the enthroned figure on one of the short sides (Taf. 13, 1). The figure who approaches him could be his son or his successor. These interpretations, which appear speculative, can be supported via analogy with other depictions on funerary monuments, which – independently from the reference in an inscription – also portray the deceased more than once[19].

The three individual slabs in the interior to the left of the door (I 505–I 507, Taf. 163–168) also have the character of an inscription, for which there is broad agreement in the scholarship: the young successor and possible commissioner of the tomb monument presents himself as a youthful and virtuous warrior; the dynasty appoints and legitimises itself via the progenitor of the Lycians, Bellerophon, and presumably also demonstrates the widespread custom – not only in Lycia – of "abducting" the bride from her parents' house and integrating her into the family of the bridegroom[20].

The themes from the daily life of the deceased touch on a number of levels: the self-representation in the circle of the family (door lintel and reliefs from the tomb building), and in his function as ruler (battle, defence of the city, banquet, hunt). Analogous to the themes from daily life, the commissioner or the tomb patron also selected themes from Greek mythology (defence of the oikos, hunt, abduction of women, battle, defence of the city), in order to legitimise his life and his rule. Equally, his deeds in life are "heroised", in that they are elevated to the level of those of Greek heroes.

Perseus, Bellerophon, Theseus, Odysseus and Meleager, for example, step up to fight against injustice and danger; the deceased performs similar actions in that he defends enemy attacks against his house and against his people, rides out to the hunt, and similarly holds court in the context of a banquet.

The mythical progenitors Perseus and Bellerophon play leading roles in the pictorial world of the Lycians; furthermore, the battle against the Amazons is twice portrayed, an event which represented a threat for the Lycians in myth, and which was conquered by Bellerophon. The hero and progenitor delivered the Lycians from the dangers posed by the warlike people, the Solymi, in eastern Lycia and by the fire-breathing Chimaera near Olympos. In which context the Centauromachy was more than once represented on the friezes has already been discussed elsewhere; all considerations lead ultimately to the conclusion that the battle against the Centaurs is to be understood in the context of the defence of the oikos and of social order, which are susceptible to being destroyed by ungoverned hybrid creatures. Figuratively, the Centaurs – similar to the Amazons – also stand for enemies who attack the land and its inhabitants from outside.

Exponents of the theory that the scenes with the city siege on the west wall represent the defence of Troy also recognise in figures on the walls the two heroes Sarpedon and Glaukos, who led the Lycian contingent to Troy in battle against the Greeks (see Chap. V). Unequivocal, context-related depictions of these Lycian heroes, as they are for example known by inscriptions in vase painting, are not found on Lycian funerary monuments[21]. Equally, Herakles, who has not yet been detected in images from the classical period in Lycia, is absent[22].

Before the question regarding Lycian identity is posed once more, it must be said in advance that the world of images as presented on Lycian tombs is inconceivable without

19 Over the years, scholars have repeatedly discussed individual aspects of the frieze themes, and offered proposals for their interpretation (see Chap. II). See also the sculpted images on the sarcophagus from the tomb in Milas/Uzunyuva, ascribed to Hekatomnos: shortly to be discussed by F. Işık.

20 The interpretation that an abduction of a family member or daughter of the house took place, and that this relief reflects this event, is speculative (see Chap. IV.2.16.3).

21 Frei 1990a; Keen 1998, 186–192. 208–210 refers to Homer, Il. 16, 673b, and conjectures that Building G on the Acropolis of Xanthos is a Heroon for Sarpedon (ibid. 186 f.).

22 Frei 1990a, 1799 f. lists the chiefly epigraphic references to Heracles, whereby he points to the stele of Arbinas and those in Xanthos, which mention Heracles without recognisable context. On coins, Heracles is only attested at Telmessos, increasingly after the late classical-hellenistic period. On the cult of Heracles in Lycia, see also Kolb 2008a, 184. 295.

knowledge of Greek and Persian culture. Nevertheless, the socio-political structure of Lycia developed its own internal dynamics, which is manifested above all in the dynastic system which evolved not least out of the topographical situation[23]. In addition this process is manifested in the iconography which is not found in this form on monuments outside Lycia, and which therefore again helps to establish identity for the inhabitants of Lycia[24]. In funerary architecture, similarly, there exist diverse forms which nonetheless can be designated as typically Lycian, forms which are not found beyond this cultural landscape[25]. Certain pictorial themes characterise likewise the iconography of Lycian tombs, such as for example the frequent and often detailed representation of architecture, of walls, towers and cities or settlements (in the context of military pursuits), the notable frequency of banquet scenes in which women and children participate, relief portrayals of families, images of couples sitting opposite each other, hunting scenes, battle scenes and the carrying off of shields – a theme which is hardly found elsewhere in the Greek pictorial world. In addition, there are scenes of the abduction of women, and of people who interact in conversation or are otherwise connected to each other.

The identity of the Lycians is also similarly expressed on numismatic images which – above all on the early mintings – not only depict the symbol of the triskele, but also frequently the busts of dynasts with portrait features. The appearance of the male figures is characterised by rugged features, full beard and chin-length or shoulder-length hair, which is often shown as very wavy and unbound. In sum, images dominate which satisfy the wishes of the person depicted and which boast their successes and deeds in life on the tomb reliefs.

An additional expression of identity in Lycia is the Lycian script, which – for once irrespective of its origin and its development – is hardly found beyond the borders of Lycia[26].

Phenomena of acculturation in Lycia are closely connected with the historical context, and can only be mentioned here by way of example. They are also evident as the consequence of domination, whereby, based on the tomb monuments, the epoch of Persian rule above all – when Lycia enjoyed wide autonomy – is shown to be productive and advantageous[27]. The already cited influences from the Greek cultural sphere were manifested in the visualisation of Greek myths and pictorial themes, which enjoyed increased acceptance in the world of images of the Lycians[28]. The representation of nudity, for example, is apparently not an indigenous, Lycian phenomenon, since boys and servants, or "heroised" figures or perhaps even warriors are depicted nude, hardly, however, figures in other contexts such as taking part in battle[29]. This is not the case with mythological themes, which indeed portray heroes such as Theseus or other figures from mythology (such as Skiron and Sinis) without clothing. A clear distinction is therefore made. Acculturation is also evident in the cultic realm, where the ground plans of temple buildings resemble simple Greek temple plans, and divinities appear in comparable functions equated with those of the Greek divine world.

The monumental funerary monuments of Xanthos and Limyra express their affinity to Greek culture not only via their architecture, but also through the life-size statues of the Nereids in the intercolumniations of the temple-like building, figures in rustling drapery based on the high classical style. Furthermore, this affinity is expressed through the caryatids modelled on the caryatids of the Erechtheion, as well as through the acroterion figures of the Heroon at Limyra. The choice of the pictorial themes on the frieze of the Heroon at Trysa similarly is in this tradition, which dominated the entire world of images in Lycia.

Epigraphic monuments on which bilingual or even trilingual texts are recorded (particularly in Xanthos and at the Letoon) also count amongst the most important testimoni-

23 Keen 1998, 34–60; Kolb 2008a, 154–159.

24 On the question of Lycian identity, see also Hülden 2007.

25 This is equally valid for monumental funerary buildings and their imagery – which do not follow the "Greek canon" – as it is for free-standing tombs, rock-cut tombs and sarcophagi.

26 On the Lycian language cf. Neumann 1990. The personal names, known from inscriptions and from coins, should not go unmentioned here.

27 On history, cf. Keen 1998, 61–69 and passim. Cf. also Kolb 2008a, 159–167. The granting of autonomy with respect to satraps or lands to whom tribute was due most likely contributed to peaceful relations in the Persian empire.

28 In this context grave goods which similarly display Greek cultural influence, such as for example Greek vases, terracotta figures or jewellery, will not be discussed.

29 For example, the Greeks in battle against the Amazons and Centaurs on architectural friezes in Greece are depicted naked, whereas in Lycia they are clothed. Ridgway 1981, 91 with n. 30.

als for acculturation in Lycia, as do the personal names which transmit Persian, Lycian and Greek names (e.g., Perikle, Mithrapata, Trbbẽnimi, Xntabura)[30].

In addition to influences from the cultural realm of Greece, Persian elements are also reflected in the pictorial world of Lycia. To these belong the Persian tiara and Persian costume with long trousers and sleeved jackets or coats, furthermore the parasol as symbol of rule of the Persian great king[31], the panther as accompanier of a ruler, the rhyton, animal protomes (for example on the Nereid Monument at Xanthos, the Payava sarcophagus, the Heroon at Trysa, and the Heroon at Limyra), to name only the most important, which naturally find their expression on grave reliefs. The juxtaposition of the cultures mentioned in the representations on Lycian tombs is astounding.

The mythical heroes represent a connecting aspect between Greece, the west and Lycia, the east: Bellerophon, the progenitor of the Lycians, who represents this land between Persian and Greek influence[32]; Perseus, the mythical ancestor of the Persians, who not only symbolises their sovereignty but also the significance in the context of mythical forebears; and finally Theseus, the mythological ancestor of the Athenians, who embodies the influence and dominance of Athens and in particular measure stands for the unity of the Athenians[33].

In summary, the juxtaposition of images from mythology with those from daily life could be understood as a manifestation of the tomb's patron, who during his lifetime had to undertake similar duties and challenges as the protagonists of the myths: defence of the home and of the seat of power, protection of the civilian population, strife with invaders and aggressors from outside, as well as the hunt for wild animals which threatened the inhabitants and which also served as sustenance. The contrasting, comfortable side of social life is, however, also depicted: the banquet and the meal in the company of the family (sarcophagus).

The following statements, therefore, are valid for the Heroon at Trysa: the entire pictorial programme of the Heroon is geared to the tomb's patron and his wishes. He portrays himself as host, as ruling individual in war and in peace, and as engaged in Lycian culture. The reliefs of the sarcophagus present the tomb's patron – this indeed can absolutely be postulated – and his familial surroundings, in which he is seen banqueting and as giving audience. The dancing figures on one of the short sides of the sarcophagus and on the inside face of the door jamb provide evidence of cultic celebration in honour of the deceased, since the kalathiskos dance is related to this context. The bull's head protomes function as tomb guardians, as do the "Medusa" and the figures of Bes. Personal images can be seen on the exterior door lintel: the seated pair as the tomb patron and his successor, each with his wife, a motif that is frequently encountered on the grave reliefs of Lycia. For the three individual slabs, the interpretation that is generally accepted in the scholarship can be adhered to: the dynastic family is represented in the successor who drives the chariot, who is youthfully depicted without a beard; in the progenitor of the Lycians, Bellerophon; and in a scene which shows an abduction, perhaps alluding to a tradition in Lycia in the context of marriage rites.

The selection of themes on the friezes refers to this, and imparts a heroic character to the patron of the tomb, as he allows his life to be represented through the mirror of myth (for example: guardian of the house – murder of the suitors and abduction of the Leucippidae; participant in the hunt – Calydonian boar hunt; Lycian ancestors – progenitors of Athens and the Persian empire; military exploits – the Seven against Thebes). Thus Greek myths and local historical events are paralleled. The mythological battles between Greeks and Amazons and Greeks and Centaurs, intensified during the Greek classical period, were also taken up in the pictorial programme, be it to illustrate the omnipresent peril of attack

30 Keen 1998, 34–60; G. Neumann in: Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 389–410.

31 On the parasol and the parasol bearer, cf. also Miller 1997, 193-198; see above Chap. IV.2.8.

32 Barringer 2008, 198 supposes in Bellerophon "…perhaps an analogue for the Trysa dynast…".

33 Cf. the recent art historical investigations by Kyrieleis 2013, 27–32, on the question of the iconographic programme of the Temple of Zeus at Olympia in the context of the contemporary understanding of the local patron: "And since the meaningful past ... presented in local versions of myth, forms a constitutive element of the identity and self-representation of Greek poleis, the intention of the patrons can also be recognised in the iconographic programme of the Temple of Zeus ... [namely], to give expression, in the sculptural decoration of the main temple, to the significance, derived from mythical history, of the state of Elis, recently newly formed as a polis." (Kyrieleis 2013, 32).

by external forces and the associated threat to the social order, or – in the case of the Amazons – to make reference to the mythological battle of Bellerophon against the Greeks. A local reference can be recognised in the friezes of the city siege, and one can also refer to the epigraphically attested significance for the fame of a dynast, namely, the conquering and destruction of cities or the defence against such an attack[34]. The landing battle on the exterior south side can also be seen in this context: a reference to the battle against the Greeks under the leadership of Melesander, the so-called punitive expedition of Melesander, would definitely be possible, whereas on the contrary an interpretation in the context of the Trojan War can hardly be reconciled with the written tradition. Similar statements can be made regarding the meaning of the city siege as the siege of Troy: the iconography of the frieze is too vague to enable the image to be associated with the protagonists of Homeric epic.

I would like to recognise images of the tomb patron and probable dynast together with his successors not only in both figures on the door lintel and on the individual slab (I 507), but also in the reclining figures in the banquet frieze (I 496, Fig. 1 and I 497, Fig. 2), and the "lord or dynast" in addition in the enthroned figure on the frieze of the city siege (I 462, Fig. 5) and on the frieze of the landing battle on the exterior south side (I 525, Fig. 6), with the proviso that unequivocal evidence is lacking until now. Since epigraphic evidence is not available, the tomb patron of the Heroon at Trysa cannot be indisputably recognised. A connection between Trbbẽnimi and the Heroon at Trysa might exist, since he is known to have participated decisively in the expedition against Melesander and the Attic rulers in 430/429 B.C. This significant local historical event could have been depicted in the relief images of the tomb monument of the protagonist and associated with Trbbẽnimi[35].

At this time it is necessary to return to the issue of sculptor and workshops. The assumption that has frequently been made in the scholarship, that Greek craftsmen, architects and sculptors worked on large-scale funerary monuments, can be substantiated on the figural reliefs and on the adoption of building forms and architectural decoration. As the stylistic investigations have shown (Chap. IV.4), the friezes of the Heroon are situated in the tradition of classical monuments of the second half of the 5th c. B.C. Evocations of specific stylistic characteristics from the friezes of the Parthenon resonate, while dependencies on the figures from the friezes of the Nike Temple in Athens and the Temple of Apollo at Bassai are so evident that a nearly contemporary erection of the Heroon can be assumed. Comparisons to monuments in Lycia of the late 5th and early 4th c. B.C. can be made with the Nereid Monument and the Inscribed Pillar of Xanthos. The stylistic execution of the frieze of the Nereid Monument, however, differs so fundamentally that a common sculptural tradition between Xanthos and Trysa can scarcely be posited, nor can a connection between the respective craftsmen be made. Iconographically, however, a few comparable fundamental elements can be identified, for example the battle scenes (large socle frieze), the representation of the city and the deployed phalanx (small socle frieze), the banquet scene (cella frieze), as well as the enthroned pair in the east pediment. A dating for the Heroon at Trysa at around 410–400 B.C. is derived from the stylistic and iconographic analyses carried out above, and permits a chronological connection with the presumed tomb patron Trbbẽnimi.

The unique character of this monument has been frequently remarked, as has its significance amongst the exemplars of the Greek classical style. It is therefore to be hoped that the Heroon at Trysa may not only "assume a place of honour in the history of art", but also that the possibility might exist once again for its reliefs "displayed at their proper height, [to] turn any museum into a space of genuine adornment"[36] and that they might be made accessible to the public.

34 GHH 1990, 225 f. 227.

35 For a connection between Trysa and Trbbẽnimi see already the considerations of Marksteiner 2002, 200–205; Hülden 2006, 219 f.; Kolb 2008a 154–159.

36 Benndorf – Niemann 1889, 9.

VIII. Trysa Heroon´unun M.Ö. 5./4. Yüzyıl Klasik Dönem Sanatındaki Yeri ve Önemi: Özetsel Görüşler

Trysa mezar anıtının ilk kaşifi August Schörnborn´un ozamanki anlatımı neredeyse hiç zarar görmemiş olan bu yapıyı olduğu gibi karakterize etmekte ve anıtın zengin kabartmalarıyla kazandığı önemi hakkettiği biçimde aktarmaktadır. „ *bu değerli kabartmaların, donamımları nekadar zengin olursa olsun sergilenecekleri her müze için bir gözbebeği olacakları kesindir....*“[1].

Heroon´u daha ilerki yıllarda tekrar keşfeden Otto Benndorf , 1881 baharında Trysa heroonunu ilk gördüğündeki hisslerini şöyle dile getirir: „ *Karşımızda gök, yer ve denizle tam bir harmoni içinde kucaklaşan, zamandan yıpranmış ancak uzun ve unutulmuş geçmişinden bugüne canlı, masalsal terkedilmişliği içinde mucizevi bir hazine gibi Hellen dünyasının en değerli parçalarından bir bulunmakta*“[2].

Mayıs 1882´deki ekspedisyon sırasında Benndorf eşine gönderdiği mektupta „ *Kabartmaları burada gördügümüz gibi Viyana´da sergiliyebilecek olmamız büyük bir şans. Böylece Sanat Tarihi´nde yeri baş köşe olacak ve araştırmacıları uzun süre meşgul edecek bir anıt kazanmış olduk*“[3] diye yazar.

Buluntunun önemini O. Benndorf´un Likya ekpedisyonununa katılan Robert von Schneider de büyük bir heyecanla dile getirir „ *İçinde bulunduğu bu korunum ile bu anıtın antik sanat eserleri içerisinde bir başka benzerini daha aramak beyhude olur. Bu uzun friz bloklarının bütünlüklerini böylesine bozulmadan bize sunuyor olmaları paha biçilmez bir değerdir.*“[4].

Klasik Dönemden günümüze ulaşmış çok az eserde görülen zengin resimsel süslemeler Heroon frizlerinde benzersiz bir biçimde karşımıza çıkar. İki blok sırası halindeki kabartmaların konularının seçimi ve bunların birbiriyle olan kombinasyonları, figürsel kabartmaların işçiliği ve bazı motiflerin kompozisyonları benzersizdir.

Trysa Heroon´u Likyadaki anıtsal eserler arasında özel bir yere sahiptir, zira anıtın yapı formu Xanthos´un Neredidler Anıtı (Res./Taf. 184, 3) veya Limyra Heroonu (Res./Taf. 184, 4) gibi gösterişle yükselen bir mimari değil, duvarlarında bugüne kadar antik dünyanın batısında görülmeyen tasvirlerin yer aldığı bir anıt bütünüdür[5]. Likya´daki bu her üç anıtsal mezar yapısı da Yunan anakıtasındaki friz süslemeli ve yontu donanımı olan yapılardan farklılık gösterirler. Bu farklılık sadece yapı formunun kendisinde değil aynı zamanda resimsel süslemelerin yerleştirilmesinde de kendini gösterir: örneğin Xanthos Nereidler Anıtı´nın mezar yapısının kaide kısmında ve sütunlar arasında, Limyra Heoonu´nun cellasının iç duvarlarında ve sütun yerine kullanılmış Karyaditler´de[6] ve Trysa´da çevre duvarının iç kısımlarında. Likyalı işverenin kendine has iradesi bu noktada da öne çıkarak, mezar yapılarına kişisel bir karakter kazandırır. Bu durum genel olarak formları ve tipleri ile karakteristik olan ve anakıtadaki diğer mezar anıtlarından farklılık gösteren Likya´nın diğer mezar yapıları ile uyum sağlar.

1 Benndorf – Niemann 1889, 9.
2 Benndorf – Niemann 1884, 34.
3 Szemethy 2005, 190. 417 (Dok. Nr. 46).
4 R. von Schneider ´in 12. Mayıs 1882´de üst komutanına yazdığı rapor, Graf Folliot de Crenneville 12. Mayıs 1882: Szemethy 2005, 193. 421 dok. No. 49.
5 Doğu kültürlerinde ve Pers Imparatorluğunda figürsel süslemeler yapıların çeşitli bölümlerinde görülür, bu konuya detaylı girmek burada yapılan araştırmanın konusunu dışında kalır. Bununla ilgili olarak örneğin bk. Walser 1966; Koch 2001; Boardman 2003, Abb. 2. 27 a. b (Naqs-i-Rustam); 4.11–4.18 (Persepolis); Šahbāzī 2013.
6 Erechtheionun Koreler galerisi, Knidosluların hazine yapıları, Delphi´deki Siphniler ve klasik dönem yapı sanatındaki Karyaditler´in örnek olarak alınmasına dair bk. Borchhardt 1976a, 42–44. krş. Schmidt-Colinet 1977.

Likya´da kişisellik önplandadır, mezarlarda tasvir edilen konular çeşitliliğe sahiptir ve Yunan mezar kabartmalarının genelde monoton ve şematik ikonografisinden tamamen farklılıdır. Klasik dönemin anıtsal yapılarına genel bakış içerisinde Likya´da bulunan üç anıt, araştırmalarda hakkettikleri rolü çoğu kez elde edememişlerdir, ancak bu noktada da Trysa Heroonu´nun malzemesinin kalker taş olmasının ve dolayısıyla anıtın korunum durumunun genel olarak kötü olmasınin, niteliksel ve stilistik bir değerlendirmeyi zorlaştırdığı göz önünde bulundurulmalıdır. Likya´nın kendine has ancak pek çok farklı etki altında da kalmş yontma taş işçiliği Atina ve Yunanistanın diğer yerlerinde bulunan önemli anıtların gösterdiği gelişimden daha farklı bir gelişim gösterir[7].

Klasik Yunan´da anıtlarının inşaatı için çıkış pozisyonu yapı siparişi alındığı andan itibaren değişir[8]: Anıtsal yapıların siparişini verenler Kıta Yuanistan´da poleis temsilcileri olup, resimsel süslemelerde genelde kişisel olarak tasvir edilmezlerken Halikarnassos´daki Maussolleion´da Hekatomnid sülalesinden de örneği bilindiği gibi, Likya´daki anıtsal mezarlarda kendilerini, ailelerini veya sülalelerini anıtlarda ve mezarlarda bireysel olarak göstermek isteyenler özel kişlerdir[9]. Buna rağmen Likya´daki anıtsal mezar yapılarının, siparişi veren kişinin kendini gösterme, bir nevi teşhir etme ihtiyacına hizmet eden resmi bir karakteri olduğu da yadsınamaz. Eğer aristokrasinin ileri gelen kişilerine yani yerel beylere ait anıtlar söz konusu ise resimsel süslemelerde buna uygun konular yer alır[10]. Klasik dönem poleisinin anıtsal yapıları tanrıların onuruna inşa edilip, anıtın resimsel süslemeleri de bu tanrılarla sıkı ilişki içerisinde bulunurdu[11]. Heiner Knell Mythos ve Polis ile ilgili araştırmalarında şu sonuca varır„*…Yunan yapı heykeltraşlığının bir resim programı olduğundan söz etmek temelde doğrudur, mytos ile polis arasında karşılıklı değişen bir gelgit, önemli yapıların donanım taslağındaki vurguyu oluşturur*“[12]. Knell haklı olarak „*…gittikçe artan bilinçli konu seçimine…*“ yoğunlaşır, bu seçim kendini gösterme biçimlerine artan ihtiyacı gösterirken aynı zamanda da mitos aracılığı ile verilen mesajlar için bir medyum olarak kullanılır, bu durum Trysa Heroonu frizi için de bu şekilde yorumlanır[13].

Likya´daki mezar anıtlarının yapı formu belli bir kaideye bağlı olmayıp mezar sahibinin ihtiyaçlarına ve dış etkenlere göre belirlenir. Hernekadar kaya mezarlarında ve lahitlerde belli bir mimari şema izlense de bu durum mezar yapılarının zengin çeşitliliğinde kendini açıkça ortaya koyar[14].

Diğer önemli bir nokta mezar yapılarında tasvir edilen kişilerdir, bunlar Yunan tapınaklarında ve mezar yapılarında görüldüğünün tersine genel olarak geçerli bir pozisyona sahip değillerdir ve belli bir kurala uymazlar. Böylece tasvir edilen kişiler figürsel donanımın odak noktası değil tasvirin ve süslemenin içeriğidirler.

Ancak resim süslemesinin kompozisyonu tasvir edilen kişiye göre uyarlanır. Bu durum Likya´daki anıtsal mezar yapılarında kendini gösterir ve özellikle Trysa´da doruk noktasına ulaşır.

Heykeltraş mezarın figürsel donanımında frizde yer alacak konulara yoğunlaşmıştır. Bilimsel araştırmalarda genelde yapılar üzerindeki resimsel süslemelerin bilinçili olarak seçildiğinden yola çıkılır[15], tasvir konularının seçimi , genel olarak söylemek gerekirse, siparişi veren kişinin ihtiyaçlarının kriterlerine göre yapılırdı.

Bu sadece Yunanistan ve Küçükasya´daki tapınak yapılarında değil aynı zamanda kült yerlerindeki ve kutsal alanlardaki hazine binalarında (mesela Delphi), mezar anıtlarında ve Likya´daki mezar yapılarında da böyledir.

Xanthos Nereidler anıtının resimsel süslemeleri mezar sahibi ile özel bir bağlantı içindedir, bu durum bir kaç örnek vermek gerekirse aynı şekilde Pajawa ve Merehi gibi zengin süslemeli lahitlerde, Myra´daki kaya mezarlarında, Hoyran´daki ve Kadyanda´daki mezar evlerinde Limyra Heroonu´nda ve Trysa Heroonu´nda da görülür. Her mezar yapısında birey, ölen kişi, ön plandadır ve tasvirler sosyal duruşlar, günlük yaşam, savaş veya dövüşler, spor veya ailenin kendisi gibi mezar sahibinin yaşamına ve onun ailesine yönelik

7 „Stil çoğulluğu (Stilpluralismus)“´u için bk. Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 216–218.

8 Antik Yunanda imar yönetimi için krş. Osthues 2014, 130–148.

9 Pekçok sayıda kişisel karakter taşıyan ancak motiflerin seçiminde belli bir şema izleyen Yunan mezar kabartmalarından farklıdır.

10 Bk. Barringer 2008, 171 d.

11 Knell 1990, 190; Madigan 1992, 87–90; H. Wrede: Berger – Gisler-Hurwiler 1996, 24–34; Höckmann 2003, 161–169, özl. 168 d.; McNeill 2005, 103–110; Marconi 2007, özl. 205–222; Barringer 2009, 109–117; Hölscher 2009, 54–67, özl. 59–61; Osborne 2009, 2–12; Ellinghaus 2011, 144–152. 155–207. 362–369.

12 Knell 1990, 190–194 özl. 190.

13 Knell 1990, 190 d.

14 Mezarların pekçoğu doğal kayadan oyulmuş olduğu için formları da çeşitlilik gösterir. Likya mezar yapıları ve mezar formları için bk. Deltour-Levi 1982; Hülden 2006; Mühlbauer 2007; Kuban 2012.

15 Örnegin bk. Felten 1984; Knell 1990, Buitron-Oliver 1997; Barringer – Hurwitt 2005; Barringer 2008; Stein-Hölkeskamp 2010.

konuları işler.Pek az Likya mezarı mitolojik sahnelerle bezenmiştir[16]. Anıtsal bey mezarları tarihi olayları, beylerin yaşamlarından bazı kesitleri görselleştir ve böylelikle efsane kıyafetine bürünmüş parallel dünyalarla ilişki kurarlar. Bu mitlerin seçimi keyfi olmayıp mezar sahibi ve ailesi ile yakından ilişkilidir. Genel ve spesifik olmayan tasvirlerin anlaşılan böylesi bireysel tasarlanmış ve mezar sahibine odaklanmış bir yapıda yeri yoktur. Sipariş verene veya mezar sahibine dair kesin bir belirti görülmese de, en azından motiflerin seçimlerinde bunların kişisel ihtiyaç ve ilgileri göz önününde tutulmuş olmalıdır (krş. Bölüm V.). Yapı formu ve frizler üzerinde tasvir edilen konular, Trysa Heroonu´-nu heykeltraşi işçiliğinin kalitesi, ancak Yunan anakıtasındaki klasik dönem yapılarının resimsel süslemeleri ile boy ölçüşebilecek, ender bir anıt olma özelliğini kazandırır. Heykeltraşların başarısı, batı frizdeki şehrin kuşatılması sahnesinin ilginç kompozisyonu, dövüş ve şehir kuşatması sahnesindeki figürlerin başları ve figür tiplerinde ve giysilerin kat dökümlerinde, örneğin Penelope–Levhası I 481, dış güney duvarı frizlerinde veya Leukippidlerin kaçırılması sahnesinde kuzey duvar frizlerinde özellikle kendini göterir. Her bir figürde görülen benzer çeşitlilikteki fizyonomik hatlar, Klasik dönem´de Yunan anakıtasındaki kabartma frizlerde çok ender görülür, buradaki frizlerde genelde Yunan klasik döneminin „güzellik ideali“ olan birbirinin neredeyse aynı yüzler çoğunluktadır.

Özetsel görüşler:
Trysa Heroonunun tasvirleri mezar sahibinin ihtiyaçlarını, onun aristokratik pozisyonunu, yaptıklarını, yaşamını ve ailesini yansıtır. Frizler Xanthos ve Letoon´daki yazıtlarda bize aktarılan beylik dünyasının geleneklerini ve ana motiflerini de yansıtırlar[17]. Trysa Heroonu´nda yazıt bulunamamıştır ancak temenos içerisindeki mezarda olasılıkla bir yazıt vardı. Ancak yazıt olmasa da mezar sahibinin ve ailesinin dolayısıyla da beyin yerine geçecek takipçisinin ölümsüzleştirildiğinin resimsel kanıtları friz levhalarında bulunur: Mesela mezar sahibinin sağ figürde gösterildiği, karşısında karısının ve sol dış tarafda ise takipçisi hükümdarın tasvir edildiği kapının dış lentosu gibi (Res./Taf. 23, 1)[18].
Bu iki erkek tasvirini ikinci kez banket sahnesi levhalarında I 496, Fig. 1 (Res./Taf. 156, 2; 162, 1) diadem taşıyan figürde ve genç sakalsız symposiaslar sahnesinde I 497, Fig. 2 (Res./Taf. 157, 1; 162, 2) görmekteyim. Ayrıca mezar sahibi kendini, şehrinin ve halkının hükümdarı ve kahraman savunucusu olarak batı duvarda (I 462, Fig. 5, Res./Taf. 92, 1), ve denizden gelen düşman birliklere karşı zafer kazanmış olarak dış güney duvarda gösterir (I 525a, Fig. 6, Res./Taf. 45, 2).
Mezar sahibini temsil eden figürler için verilen örneklerde figürler hem diadem hem de sakala sahiptir. Temenosun içindeki mezar evinin kabartma parçalarında (I 585, Res./Taf. 13. 14. 16) olasılıkla mezar sahibi ve ailesi pek çok kez tasvir edilmişlerdir, zira uzun yüzlerin kline sahnelerinde ölen kişinin ailesinin içinde olduğu gibi, kısa yüzlerden birinde tahtta oturur halde de tasvir edilmiş olması beklenir (Res./Taf. 13, 1). Mezar sahibine doğru yönelmiş olan figür olasılıkla oğlu, dolayısıyla yerine geçecek olan kişidir. Bu tartışmalı yorumlar, yazıtlarda değinilmesinden bağımsız olarak ölen kişiyi pek çok kez tasvir etmiş olan diğer mezar anıtları ile benzerliğinden yola çıkılarak yapılmaktadır[19]. Kapının iç kısmında ve solda yer alan üç tek levha (I 505–I 507, Res./Taf. 163–168), bir yazıt karakterindedir ve araştırmalarda yorumuyla ilgili fikir birliği bulunur: ölenin yerine geçecek olan genç ve olasılıkla da mazarın siparişini veren kişi, kendini genç, cengaver bir savaşçı, Likya´nın atası Bellerophonla legitime olmuş hanedanlığı devam ettirecek kişi olarak gösterir ve sadece Likya´da yaygın olmayan gelini babaevinden „kaçırma“ ve damat evine getirme geleneğini çarpıcı bir biçimde gözler önüne serer[20].
Ölen kişinin hayatından alınan konular değişik yönlerdedir: kendini aile içerisinde tasvir (kapı lentosu ve mezar evi kabatmaları) ve hükümdar olarak işlevi (savaş, şehrin savunması, banket ve av) gibi.

16 Xanthos Nereidler anıtı (alınlık akroter figürleri?), Trysa Heroonu, Limyra Heroonu (Karyatitler, alınlık akroterleri), Kaineus-Mezarı (kapak omurgası), Limyra´da Nekropol III.

17 Xanthos Yazıtlı Dikme: GHH 1990, 226 (TL 44 [= TAM I 44]), Xanthos Yazıtlı dikmesi üzerindeki epigram M.Ö. Yak. 400. Bunun için bk. Pleket – Stroud 2015; Childs 1979, 97–102; Metzger ve diğerleri. 1979; Bousquet 1992. Arbinas-anıtı için: GHH 1990, 227 (Arbinas-Anıtı, Letoon; Arbinas B bir sütun kaidesi üzerinde), M.Ö 4. yy.ilk yarısı Limyra mezar yazıtları ile karşılaştır: Neumann 2012.

18 Kadın kaçırma sahneleri için bk.Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 284–298.

19 Araştırmalar geçen yıllar içersinde frizlerin konuları tartışmış ve yorum önerileri getirmiştir. (krş. Bölüm. II.). Krş. Hekatomnos ´a ait olduğu düşünülen Milas/ Uzunyuva mezarının lahiti, yakında bk. F. Işık.

20 Aile fertlerinden birnin yani ailenin kızının kaçırıldığı yorumu ve bu kabartmal ile bu olayın diyle getirildiği tartışmalıdır. (krş. Bölüm IV.2.16.3.).

Siparişi veren yani mezar sahibinin hayatına yönelik konuların analogları hayatını ve hükümdarlığını meşru kılmak amacıyla Yunan mitolojisinden (Oikos savunumu, av, kadın kaçırma, dövüş, şehrin savunması) seçilmiştir.
Aynı şekilde hayatta iken yaptıkları işler kahramanlaştırılmış böylelikle Yunan kahramanları ile aynı düzeye ulaşabilmişlerdir.
Örneğin Perseus, Bellerophon, Theseus, Odysseus, Meleager haksızlığa ve tehditlere karşı savaşta yer alırlar, ölen kişinin oikos´u ve halkı için düşman saldırılarına göğüs germesi, ava çıkması ve banket gibi konularla bu kahramanlara benzer özellikleri kendine kazandırır.
Likyalıların tasvirsel dünyalarında mitsel ataları Perseus ve Belleropohon özel bir rol oynar. Ayrıca efsanede Likyalılar için de bir tehdit oluşturan ve Belleropohon tarafından yenilgiye uğratılan Amazonlarla savaş da iki kez konu edilmiştir. Kahraman ve ata, Likyalıları, Likya´nın doğusundaki savaşçı halk Solymerler ve Olympos´taki Chimaira tehlikesinden de kurtarmıştır. Kenthauroslar savaşının frizlerdeki birden fazla tasvirinin hangi bağlamda olduğu tartışılmış ve tüm fikirler Kenthauroslarla savaşın oikos´u savunma ve toplumsal düzen bağlamında olarak düşünülmesi doğrultusundadır, zira bunlarla başa çıkılmazsa bu düzeni bozabilirler. Yani Kenthauroslar, Amazonlar gibi ülkeyi ve halkı dıştan tehdit eden düşmanlarla bir tutulurlar. Batı duvarındaki şehir savunması sahnesini Troja´nın savunması şeklinde yorumlayanlar, duvarlardaki figürlerde, Likyalıların Troja´da Hellenlerle savaşında başlarındaki iki kahraman Sarpedon ve Glaukos ´u görürler (bk. Bölüm V.).
Bu Likya kahramanlarının mesela vazo resimlerinde yazılmış isimlerinden bilindigi gibi kesin ve bağlamasal tasvirleri Likya mezar anıtlarında görülmez[21]. Aynı şekilde Herakles´e de klasik dünem Lykia tasvirlerinde şimdiye dek rastlanmaz[22].
Likya kimliği sorusu birkez daha ele alınmadan önce, Likya mezarlarında görülen tasvir dünyasının Hellen ve Pers kültürü bilinmeden oluşmuş olmasının mümkün olmadığı belirtilmelidir. Ancak Likya´nın sosyal politikasında kendini özellikle beylik sistemiyle dışa vuran ve sonuçta topografik durumundan da kaynaklanan belli bir iç dinamik gelişir[23]. Bu durum aynı şekilde Likya dışındaki anıtlarda Likya´da göründüğü biçimiyle görülmeyen ve böylelikle Likya halkı için bir kimlik adayıcısı olan ikonografi için de geçerlidir[24].
Mezar mimarisinde de bu kültür coğrafyası dışında tanınmayan, çeşitli ve tipik Likyalı olarak tanımlanabilecek formlar görülür[25]. Bazı tasvir konuları Likya mazar ikonografisi için karakteristiktir, örneğin mimarinin, duvarların, kulelerin ve şehirlerin dolayısıyla yerleşimlerin (askeri bağlamda) detaylı ve sıkça tasviri, kadınların ve çocukların yer aldıkları yemek sahnelerinin dikkati çekecek şekilde tekrarlanması, ailelerin kabartma tasvirleri, karşılıklı oturan eşlerin resmedilmesi, av sahneleri, dövüş sahneleri ve Yunan resim dünyasında çok ender görülen kalkan çalınması sahnesi, kadın kaçırma konusu ve birbiri ile ilgili kişilerin karşılıklı konuşma tasvirleri bunlar arasındadır.
Likyalıların kimlikleri sikke resimlerinde de kendini gösterir, özellikle erken dönem sikkeleri üzerinde sadece triskeles işareti değil aynı zamanda hanedanların portre karakterli resimleri de sıkça görülür. Erkek figürlerin görünümleri kaba yüz hatları, sakal ve çene hizasında veya omuzlara kadar genelde dalgalı ve açık uzun saçlar ile belirlenmiştir.
Özetle mezar resimlerinde, mezar sahibinin ihtiyaçlarına uygun, onun yaşadığı zaman içerisindeki başarılarını ve yaptıkları işleri gösteren konular ele alınmıştır.
Likyalıların kimliğine yönelik diğer bir dışa vurum ise, çıkış yeri ve gelişimi söz konusu olmaksızın, Likya sınırlarını aşmamış olan Likçe yazısıdır[26].
Likya´daki akkültürasyon fenomenleri tarihi kontekstle sıkı bir bağ içerisindedir ve burada sadece örneksel olarak değinilebilir. Bunlar kendini önceki hükümdarlıkların birer sonucu şeklinde gösterir, özellikle Likya´ya tamamen özerklik tanıyan Pers egemenliğinin etkisi, mezar anıtlarında zengin ve destekleyici bir şekilde belgelenmektedir[27]. Yunan kültüründen hali hazırda var olan etkilenim, Likyalıların tasvir dünyasında artarak yer alan Yunan mitlerinin ve tasvir konularının görselleştirilmesi ile kendini

21 Frei 1990a; Keen 1998, 186–192. 208–210. Homer, Il. 16, 673b ´da dan yola çıkar ve Xanthos´da Akropol´deki G-binasında bir Sarpedon Heroonu olduğun tahmin eder (bk. 186 d.).
22 Frei 1990a, 1799 d. Heraklesle ilgili epigrafik aktarımların listesini verir. Arbinas steli ve Xanthos´daki aktarımların Herklese değinimlerinin belirli bir kontekst içinde olmadığına dikkati çeker. Sikkeler üzerinde Herakles geç klasik –hellenistik dönemde yoğunlukta olmak üzere sadece Telmessos sikkelerinde görülür. Likya´daki Herakles kültü için bk. Kolb 2008a, 184. 295.
23 Keen 1998, 34–60; Kolb 2008a, 154–159.
24 Likyalıların kimlik sorusuna yönelik bk. Ayrıca Hülden 2007.
25 Bu anıtsal mezar yapıları ve bunların „Yunan kuralları“ ´na uymayan tasvirleri için ve aynı şekilde tek başına duran mezarlar, kaya mezarları ve lahitler için de geçerlidir.
26 Likya yazısı için bk. Neumann 1990. Bu bağlamda yazıtlardan ve sikke basımından bilinen isim verilmesi konusuna da değinmek gerekir.
27 Tarih için krş. Keen 1998, 61–69 ve passim. Ayrıca Kolb 2008a, 159–167. Pers egemenliği altında iken straplıklara dolayısıyla tımarla yükümlü olduğu ülkelere karşı özerkliğin korunmuş olması Pers hüküdarlığı altındadakilerin birbiri ile huzurlu bir şekilde yaşamalarını sağlmaktaydı.

gösterir[28]. Örneğin çıplak tasvirleri aslen Likya´ya ait bir fenomen değildir, zira çıplak olarak erkek çocuklar ve hizmetçiler veya kahramanlaştırılmış figürler ya da savaşçılar tasvir edilmekte, ancak örneğin savaş gibi diğer kontekstlerde çıplak tasvirlerine neredeyse hiç rastlanmamaktadır[29].

Mitolojik sahnelerde çıplak olarak tasvir edilen Theseus gibi Yunan kahramanları veya mitolojiden bilinen diğer figürler (Skiron ve Sinis) farklı olarak görselleştirilmiştir. Bu noktada farklılık oldukça açıktır.

Akkültürasyon tapınak yapı planlarının basit Yunan tapınak planlarını hatırlattığı ve tanrıların Yunan tanrıları ile eş tutulabilen işlevlerinin olduğu kült alanlarında da kendini gösterir.

Xanthos ve Limyra´nın anıtsal mezar yapıları Yunan kültürüne yakınlıklarını sadece mimarileri ile değil, aynı zamanda tapınak benzeri yapının sütun aralarında bulunan Nereidlerin insan boyu büyüklüğündeki heykelleri, zengin stildeki uçuşan elbiseli figürler, ayrıca Limyra Heroon´undaki Erechteion ´dan esinlenmiş Krayaditler ve akroter figürlerinde de kendini gösterir. Trysa Heroon´u frizlerinin tasvir konuları da tüm Likya´daki tasvir dünyasına hakim bu geleneğe bağlı kalmıştır. Metinleri bilingual ve trilingual (özellikle Xanthos ve Letoon´da) olup, Yunan, Likçe ve Pers isimlerinin aktarıldığı epigrafik anıtlar da Likya´daki akkültürasyonun en önemli şahitleridir (örneğin Perikle, Mithrapata, Trbbẽnimi, Xntabura)[30].

Likya tasvir dünyasında Yunan kültürü etkilerinin yanı sıra Pers öğleri de yaygındır. Bunlar arasında Pers tirası ve pantalonlu ve uzun kollu ceketi veya mantosu ile Pers kıyafeti yer alır. Ayrıca Pers büyük kralının hükümdarlığının işareti olan şemsiye[31], hükümdarın refakatçisi olan panter, rhyton, boğa protomları (örnegin Xanthos Nereidler anıtı, Payava lahiti, Trysa Heroon´u, Limyra Heroon´unda olduğu gibi) bunlar arasında en önemli ögelerdir ve mezar kabartmalarında gayet doğal bir biçimde karşımıza çıkarlar.

Şaşırtıcı olan Likya´daki mezar tasvirlerinde bu kültürlerin yan yana verilmesidir. Yunanistan, Batı ve Likya dolayısıyla Doğu arasındaki bağlayıcı unsur mitsel kahramanlardır: Likyalıların atası Bellerophon ülkeyi Pers ve Yunan etkisi arasında temsil eder[32]; ayrıca Perslerin sadece onların egemenliğini değil aynı zamanda efsanevi atalar içerisindeki önemini de sembolize eden mitsel babaları Perseus; ve son olarak da Atinanın önceki hükümdarlığının ve özellikle de Atinalıların synoikismosunun[33] göstergesi olan Atinalıların mitsel atası Theseus da bunlar arasındadır.

Özet olarak mitolojiden alınan bu resimleri, mezar sahibinin bir efsanenin kahramanı gibi benzer ödevleri ve görevleri yaşamı boyunca yerine getirdiğinin gösterilmesi şeklinde anlamak mümkündür: Oikos´un ve hükümdarlığın savunulması, sivil halkın korunması, dıştan gelen saldırganlar ve tehditçilerle dövüş, halkı tehdit eden ve ayrıca besin de kazandıran vahşi hayvan avı gibi. Bunların yanı sıra banket, aile arasında yemek gibi (lahit) sosyal hayatın diğer hoş tarafları da tasvir edilmiştir.

Trysa Heroonu için şu yaklaşımlar söz konusudur: Heroonun tüm tasvir programı mezar sahibi ve onun ihtiyaçları doğrultusunda planlanmıştır. Mezar sahibi kendisini Likya kültürüne sorumlu olan bir ev sahibi ve hem savaşta hem barışta egemen kişilik olarak gösterir. Lahitin kabartmaları mezar sahibini aile çevresi içerisinde ziyafet sofrasında ve huzura kabul eden kişi olarak gösterir.

Lahitin kısa yüzünde ve kapı sövelerinde dans eden figürler ölen kişi şerefine yapılan kültsel kutlamalara ip uçları veririler zira Kalathiskos dansı böyle bir bağlam içersinde yapılır. Mezar bekçileri olarak boğa protomları, „Medus" ve Bes figürlerin yer verilmiştir. Kişisel resimler dış kapı lentosunda görülür: mezar sahibi ve yerine geçecek kişi eşleriyle beraber oturan çiftler olarak tasvir edilmişlerdir, bu Likya mezar kabartmalarında sıkça görülen bir motiftir. Üç tek levhanın yorumlanmasında araştırmalarda genel olarak görüş birliğine varılmış olan yoruma bağlı kalınmıştır: Hanedan ailesi at arabası süren sakalsız genç tasvirinde, Likyalıların atası Belleropohon ile ölen hükümdarın

28 Bu bağlamda Yunan vazoları, pişmiş toprak figürleri veya takılar gibi aynı şekilde Yunan kültürü etkisinin görüldüğü mezar buluntuları konu dışı bırakılmıştır.

29 Örneğin Yunanistandaki tektonik frisler üzerinde Amazonlara ve Kantauroslara karşı savaş sahnelerinde Hellenler çıplak, Likya da ise bu konulu sahneler giyik olarak tasvir edilmiştir. Ridgway 1981, 91 dpn. 30.

30 Keen 1998, 34–60; G. Neumann in: Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 389–410.

31 Şemsiye ve şemsiye taşıyıcılar için ayrıca krş. Miller 1997, 193–198; bk. yukarıda Bölüm IV.2.8.

32 Barringer 2008, 198 Bellerophon için söyle der „…perhaps an analogue for the Trysa dynast…".

33 En son kültür tarihsel araştırmalar için Kyrieleis 2013, 27–32, Olympia Zeus tapınağının tasvir programının yerel müşterilerin çağdaş yoldan anlaşılması bağlamında: „yerel destanlarda sunulan…., önemli geçmiş, Hellen Poleis´i için bir kimlik ve kendini teşhir Zeus Tapınağı tasvir programında yer alır….., yine Zeus Tapnağı…. efsanevi hikayelerden alınan kısa süre önce Poleis yeni biçimiyle Elis devleti olmasını göstermesi gibi yaptıran kişinin amacını ana tapınak resim süslemelerinden.. anlamak da mümkündür". (Kyrieleis 2013, 32).

yerine geçecek olan takipçisini, kaçırılmayı konu alan bir sahnde olasılıkla Lika´daki düğün geleneğini göstermektedir. Frizler üzerindeki konular mezar sahibine kahramanlık karakteri kazandırır zira o hayatını mitlerin aynasında yansıtır (örneğin oikosun koruycucsu –Leukippidlerin kaçırılışı; ava katılma,- Kalydonya domuzu avı; Likya ataları – Atina ataları ve Pers hükümdarlığı; askeri katılımlar – Thebese karşı, kısacası Yunan mitolojisi ile yerel kahramanlıklar paralelleştirilmiştir. Yunan klasik döneminde yoğunlıkla tasvir edilen Hellenlerle Kentauroslar ve Amazonlar arasındaki mitsel dövüşler de yine aynı şekilde tasvir programı içerisinde, dışardan gelen tehdit ve buna bağlı olarak sosyal düzenin bozulması Amazonlar örneğinde olduğu gibi Bellerophon´un Hellenlere karşı mitsel savaşı anlamlarını da içeriğinde barındırır.

Yerel tarih şehir kuşatması konulu frizlerde kendini dile getirdiği gibi, yapılan fetihler ve şehirlerin yerle bir edilmesi veya böylesi kendine yönelik tehlikelerin geri püskürtülmesi gibi hükümdarın şan ve söhretlerine ait anlatımlar da yazıtlarla aktarılmıştır[34]. Bu bağlam içerisinde dış güney duvardaki çıkartma sahnesi görülebilir: bu tasvirin Melesander komutasındaki Hellenlere yapılan savaşla ilgili olması olası iken, bu sahnenin Troja savaşı bağlamındaki yorumu, yazılı aktarımlarla pek bağdaşmaz. Aynı durum şehir kuşatması sahnesinin Troja´nın kuşatılması yorumu içinde geçerlidir zira frizin ikonografisi Homer´in anlatımlarındaki kişilerle bağlantı kurmak için yeterince belirgin değildir. Mezar sahibi ve olasılıkla hanedanın yani kralın kendisini ve onun yerine geçecek olan kişiyi sadece kapı lentosu üzerinde ve tek parça levhadaki iki figürde (I 507) görmekle kalmayıp, her ne kadar kesin bir kanıt bugüne kadar bulunmasa da aynı şekilde banket frizinde (I 496, Fig. 1 ve I 497, Fig. 2) ayrıca şehir kuşatması sahnesinde, tahtta oturan figürde (I 462, Fig. 5) ve güney dış yüzdeki savaş sahnesinde (I 525, Fig. 6) de görmekteyim.

Epigrafik bir belge olmaması nedeniyle Trysa Heroon´unun sahibi kesin olarak bilinmemektedir. Trbbēnimi ile Trysa Heroonu arasında bir bağlantı olması olasıdır zira M.Ö.430/429 yılında Melesander´e ve Attika egemenliğine karşı yapılan çıkartmaya katıldığı bilinmektedir. Bu önemli yerel tarihsel olay bu önemli kişinin mezar anıtının resim süslemesinde görselleştirilmiş olabilir ve Trbbēnimi ile bağlantılı olduğunu düşündürebilir[35].

Bu noktada tekrar heykeltraş ve atölyesi konusuna dönülmelidir. Şimdiye kadarki araştırmalarda pek çok kez değinilen, mezar anıt yapısında Yunan ustaların, mimar ve heykeltraşların çalışmış olacağı ihtimali, figürsel kabartmalarda ve yapı formlarının ve süslemelerin uygulanmasında açıkça görülür. Stilistik incelemelerin gösterdiği gibi (bk. Bölüm IV.4) Heroon frizleri M.Ö. 5. yüzyılın ikinci yarısına ait klasik eserler geleneğinde yapılmışlardır. Diğer taraftan Parthenon frizinin bazı özelliklerinden stilistik esintiler, Atina Nike Tapınağı ve Bassai´daki Apollon Tapınağı frizlerinin figürlerine benzerlik o kadar açıktır ki Heroonu´ un bu eserlerin yapıldığı zamana çok yakın bir zamanda yapılmış olduğunu düşündürür. Benzer örnekler Likya´da M.Ö. 5. yüzyıl sonu 4. yüzyıl başında, Xanthos´ ta Nereidler anıtında ve Yazıtılı Dikme´de görülür. Xanthos Nerediler anıtının frizlerinin stilistik özellikleri o kadar farklıdır ki Xanthos ile Trysa arasında bir heykeltraşlık geleneği olabileceğini düşünmek zordur ve bir heykeltraş usta bağlantısı olasılığı da söz konusu olamaz. Ikonografik olarak bazı temel ögeler birbiri ile karşılaştırılabilir, örneğin dövüş sahnesi (büyük kaide frizi) şehir kuşatması ve geçit yapan Phalanx (küçük kaide frizi) banket sahnesi (cella frizi) ve doğu alınlıktaki tahtta oturan çift sahnesi gibi. Yukarıda söz edilen stilistik ve ikonografik analizler sonucunda Trysa Heroonu´nu M.Ö. 410–400 yıllarına tarihlemek mümkündür ve bu tarih de mezar sahibi olarak tahmin edilen Trbbēnimi ile zaman olarak örtüşmektedir.

Trysa Heroonu´nun özelliği, bu muhteşem eserin diğer Klasik dönem Hellen eserleri içerisindeki önemi pek çok kereler önemle vurgulanmıştır. Umudumuz Trysa Heroonu´nun sadece „sanat tarihinde özel bir yere sahip olmakla kalmayıp“, ilk bulunduğu zamanlarda tanımlandığı gibi „hak ettiği bir biçimde teşhir edildiğinde her müzenin incisi“[36] olacak şekilde bir gün sergilenmesi ve kamuoyuna açılmasıdır.

34 GHH 1990, 225 d. 227.

35 Trysa ve Trbbēnimi arasındaki bağlantı ile ilgili yapılmış olan düşünceler için bk. 2002, 200–205; Hülden 2006, 219 d.; Kolb 2008a 154–159.

36 Benndorf – Niemann 1889, 9.

IX. Katalog der Friesplatten, der Relieffragmente des Grabbaus und der Skulpturenfragmente

Abkürzungen im Katalog:

B	Breite
bes.	besonders
DL	Dübelloch/Dübellöcher
Dm	Durchmesser
Fig.	Figur/Figuren
ges.	gesamt
H	Höhe
Hk	Hinterkante
Jh.	Jahrhundert
L	Länge
Ls	Langseite/Langseiten
max.	maximal
min.	minimal
Ok	Oberkante
Os	Oberseite
Rs	Rückseite
Spm	Spitzmeißel
Ss	Schmalseite/Schmalseiten
T	Tiefe
tw.	teilweise
Uk	Unterkante
Us	Unterseite
Vk	Vorderkante
z. T.	zum Teil

Alle Objekte stammen, wenn nicht anders vermerkt, aus der österreichischen archäologischen Expedition nach Lykien unter der Leitung von Otto Benndorf in den Jahren 1882–1884 und sind mit Genehmigung der türkischen Behörden nach Wien gekommen[1].

Die Fragmente des Sarkophags sowie die einzelnen Relief- und Skulpturenfragmente stehen gemäß der Besprechung im Text am Beginn des Katalogs. Das Tor wird als Einheit (Außen- und Innenseite) im Anschluss an die Fragmente des Heroons erörtert. Die Beschreibung der Friese im Katalog folgt ihrer ursprünglichen Anordnung auf den Wänden der Temenosanlage und beginnt mit der äußeren Südseite, links vom Tor, wobei jeweils die obere Friesreihe zuerst besprochen wird. Die Beschreibung der Friese an den inneren Wänden beginnt rechts vom Tor mit dem Freiermord und erfolgt dann im Uhrzeigersinn, sodass die drei einzelnen Platten an der Innenseite links vom Tor am Ende der Friesbeschreibungen stehen (s. Taf. 163–168).
Die Angabe der Maße erfolgt, wenn nicht anders vermerkt, in Zentimeter. Die Rückseiten der Platten wurden nach der Abnahme für den Transport abgemeißelt und weisen heute alle eine Dicke von etwa 20–22 cm auf. Da es sich somit nicht um originale Flächen handelt, werden diese rezent abgearbeiteten Rückseiten nicht im Katalog beschrieben. Die Längen- und Höhenmaße einer Platte variiert z. T. geringfügig; um diese Schwankungen zu zeigen, sind die Maße jeweils von mehreren Stellen der Platte angeführt. Die Länge einer Platte wurde an der Reliefffläche und an der Kante zur Rückseite (L Rs) gemessen. Wenn nicht anders angeführt, ist die Oberfläche am Saum bzw. Randschlag an den nicht reliefierten Seiten einer Platte mit feinem bis mittelgrobem Spitzmeißel (Spm) bearbeitet.
Die Nummerierung und die Beschreibung der Figuren erfolgen von links nach rechts, zuerst werden die Figuren in der vorderen Reliefebene beschrieben, dann jene in der/den hinteren Reliefebenen. Da die Friese mit zahlreichen Figuren versehen sind und eine Unübersichtlichkeit vermieden werden soll, erfolgt die Durchnummerierung der Figuren für jede Platte getrennt, beginnend mit Fig. 1; die Figuren der gebrochenen Platten, die im Katalog mit a und b bezeichnet sind, werden aus Gründen der Übersichtlichkeit durchgezählt, da im Text wiederholt auf jene des anderen Bruchstücks verwiesen wird. Entscheidend ist dabei immer die zusätzliche Angabe der Inventarnummer der Platte. Bei der Beschreibung von Panzern wird auch auf die Pteryges verwiesen, mit denen nicht die Laschen des Muskelpanzers gemeint sind, sondern die breiten gefransten Streifen des Panzeruntergewandes. Die Gliedmaßen der Figuren sind oft stark verwittert, sodass nur noch gratige Erhebungen geblieben sind, die als skelettierte Gliedmaßen beschrieben sind.

1 Zur Erwerbungsgeschichte s. Szemethy 2005. Die Objekte befinden sich heute, wenn nicht anders vermerkt, im Kunsthistorischen Museum, Wien. Insgesamt sind auf den erhaltenen Friesplatten und Fragmenten 608 Figuren und ca. 50 Gegenstände (Mobiliar, Gefäße) dargestellt. Die Platten und Fragmente werden im Katalog und im Text nach den Inventarnummern bezeichnet. Zur Abarbeitung der Plattendicke s. Szemethy 2005, 135 f. mit Anm. 155.

Dem Erhaltungszustand der Friesblöcke und der Skulpturenfragmente ist jeweils ein eigener Abschnitt gewidmet. Ein Teil der Skulpturenfragmente ist aus Marmor gefertigt. Das Material der Reliefplatten und der Relieffragmente ist dichter, mikrokristalliner weißer bis hellgrauer Kalkstein[2]. Alle Platten weisen Zeichen starker Verwitterung auf, die 1. durch Winderosion (mechanische Verwitterung), 2. durch Niederschlagswasser (chemische Verwitterung) und 3. durch Natursteinbesiedlung wie Flechten, Algen oder Pilze (biologische Verwitterung) hervorgerufen wurden. Auf den Oberflächen der Reliefplatten sind in unterschiedlicher Menge, Größe und Tiefe sog. Bohrlöcher zu sehen, die durch Bohrmuscheln und Bohrwürmer verursacht wurden. Außerdem sind die Oberflächen der Blöcke in unterschiedlicher Intensität von epilithischen und endolithischen Flechten bzw. Flechtenkolonien besiedelt, die ebenso zur Beschädigung beigetragen haben. Ein anderes Erscheinungsbild der Oberflächenzerstörung zeigt sich aufgrund der Auflösung durch die Hyphen des Pilzes in winzigen, nadelstichartigen Grübchen, die ähnlich einem Sieb auftreten. Eine Besiedlung durch Algen lässt sich in der Verfärbung der Oberfläche nachweisen, die als hellgraue bis graue Patinierung beschrieben wird. Im Boden gelagerte Oberflächen sind an einer hellen Verfärbung und weichen Konturen erkennbar. Die eben beschriebenen Verwitterungszeichen sind auch nach der Reinigung der Platten noch sichtbar.

Die Anbringung der Platten am Monument war für die Intensität der Verwitterungsprozesse ausschlaggebend. So sind die Oberflächen an der äußeren Südseite am stärksten von den äußeren Einflüssen (salzhaltige Luft und Feuchtigkeit vom Meer) betroffen, was sich in einer heftigen Reduzierung der Steinsubstanz äußert, die bei den Figuren zu „skelettierten" Gliedmaßen und scharfkantigen Konturen führt. Die Reliefs der Westwand wiederum weisen einen intensiven biologischen Befall durch Algen und Flechten auf, gleiches gilt für die innere Südwand. An der Nord- und Ostwand lassen sich deutliche Unterschiede zwischen den verstürzten Blöcken und jenen, die im Mauerverband in situ erhalten geblieben sind, erkennen.

An einigen Stellen sind Harzkittungen erhalten, die bereits in der Antike angebracht wurden, um die Witterungsspuren aufzufüllen (z. B. Taf. 85, 3; 118, 2)[3]. An vielen Reliefs sind noch winzige Farbspuren erhalten, eine naturwissenschaftliche Untersuchung ergab jedoch keine Spuren einer flächendeckenden Bemalung, sodass vermutlich nur von einer teilweise polychromen Fassung der Friesfiguren auszugehen ist. Allerdings lassen Spuren von Blau am Reliefgrund auf eine flächendeckende Bemalung desselben schließen[4].

Eine aktuelle zeichnerische Vorlage der Friese und Relieffragmente konnte im Rahmen dieses Projekts nicht erstellt werden. Allerdings werden die zeichnerischen Aufnahmen der Fragmente und Architekturteile sowie der Skulpturenfragmente (Taf. 186, 1; 187, 1.2; 188; 189, 1–3; 190, 1; 191; 192), die Klaus J. Schulz im Rahmen der Expedition mit Jürgen Borchhardt in den neunzehnachtziger Jahren angefertigt hat, erstmals publiziert. Diese Zeichnungen dienen auch als Vorlagen für den Rekonstruktionsvorschlag (Taf. 193–196) für das Grabmal im Inneren des Temenos, den Franz Fichtinger erstellt hat. Die bibliographischen Angaben im Anschluss an die Beschreibung jeder Friesreihe geben einen Überblick über die wichtigste Literatur zu den besprochenen Friesen; es besteht jedoch kein Anspruch auf Vollständigkeit.

2 Die folgenden Ausführungen zu Material und Erhaltungszustand basieren auf dem ungedruckten Bericht der Restauratorin Mag. Brigitte Proll aus den Jahren 2002 und 2007.

3 Im Bericht verweist B. Proll auf die Überlieferung bei Heraclius, Von den Farben und Künsten der Römer III.

4 Es ist jedoch nicht mehr nachweisbar, ob ursprünglich eine flächendeckende Kolorierung auf diesem porösen, stark mit biologischem Material versetzten Gestein vorhanden war, da viele Teile der Oberfläche gänzlich verwittert sind. Zoomorphologische Untersuchungen zu den Tierdarstellungen wurden von Gerhard Forstenpointner (Veterinärmedizinische Universität, Wien) durchgeführt, s. Kap. V.4.

SARKOPHAGKASTEN, RECHTECKIG, IN DREI ECKFRAGMENTEN ERHALTEN, I 585a–c (TAF. 13.14; 190, 1)

Grabbau im Inneren des Temenos[5]

I 585a (TAF. 13, 1–4. 6; 190, 1)

Maße:
Langseite: L 101; H links 61,5; Mitte 64; rechts 45; T (Wand) 21; T ges. links 33; Mitte 42; rechts 49
Rand: H unten 13; rechts 15,5–16
Fig. 1: H 46 (51,5 mit Gewand am Boden); B 70; Hand (von Handwurzel) L 13,5–14,5; B max. 7; Schemel: H 6,5; L noch 22,5; Stuhl: H 33,5; B 41; Stuhlbeine B 3–6; Klinenbein: H 17; B 3,5–4; Fig. 2: H noch max. 50,5; B 26
Relief: H max. 4
Schmalseite: L oben 113; unten 111; H links 55; Mitte 46; rechts noch 32; T der Wand: links 21; rechts 21,5
Rand: unten 13–14,5; links 15,5; rechts 15,5
Fig. 1: H noch 25; B max. 44,5; Fuß L 13; Schemel: H noch 6; B 24; Stuhl: H 25,5; B 28; Sitzfläche H 3; Stuhlbein B 3–4; Hund: H 20,5; B max. 23,5; Fig. 2: H noch 36; B max. 24,5; Fuß L 14
Relief: H max. 3

Erhaltung:
An die Schmalseite des Eckblocks sind sieben Fragmente angefügt.
Reliefffläche a: weißlich-gräuliche Patina; Oberfläche verwaschen; rötliche Färbung; gemörtelte Anschlüsse an der Bruchfläche sind rezent; kleine Risse im Stein; über dem Hund: Sinterbildung
Os: Bruch
rechte Ss: weißliche Oberfläche; an den Bruchflächen gräuliche Patina; Bohrlöcher bes. im Mittelstreifen, Risse; oben z. T. ausgebrochen; unterer Teil originale Anschlussfläche
Reliefffläche b: graue Patina; Oberfläche verwaschen; breite Spalten, viele Risse; stellenweise schwarze Flechten
Bruchfläche links: graue Patina; tw. tiefe Löcher; schwarze Flechten
Oberseite: Bruch, graue Patina; Oberfläche verwaschen; grober Spm; schwarze Flechten
Innenseite: sehr grob behauen
Rückseite a: sehr grob (ähnlich einer Bruchfläche); Risse
Rückseite b (Liegefläche): weißliche Oberfläche; sehr grob behauen; Risse
Rückseite b (Reliefwand): gräuliche Patina; mittelgrober Spm; Bohrlöcher, Risse, schwarze Flechten

Der Block gehört zu einer Ecke des Sarkophagkastens, von dem der untere Teil erhalten ist. Eine Schmalseite und der links anschließende rechte Teil einer Langseite gehören dazu. Auf der Langseite sind eine thronende Figur nach links und eine dahinter stehende erhalten. Die Schmalseite zeigt eine thronende Figur nach rechts und eine davor stehende nach links; unter dem Thron hockt ein Hund.

Langseite
Figur 1: Die weibliche Figur thront am Kopfende einer Kline auf einem lehnenlosen Stuhl mit gedrechselten Beinen nach links. Das rechte Bein ist etwas vorgesetzt, die Füße stehen auf einem niedrigen Schemel, der hinter dem rechten Klinenbein aufgestellt ist und dessen Füße die Form von Tierpranken haben. Die Figur trägt einen Chiton und darüber ein stoffreiches Himation, das die Beine umhüllt und an der linken Körperseite in dichten geschwungenen Falten, die wie ein Fächer zusammenlaufen, auf die Sitzfläche fällt. Die linke Hand ruht auf dem Oberschenkel, ein Stück des Unterarmes ragt unter dem Gewand hervor.
Figur 2: Die stehende weibliche Figur ist zwischen dem rechten Bildrand und dem Stuhl der Fig. 1 eingezwängt. Es sind nur die langen dichten und breiten Stoßfalten des Gewandes (Chitons) erhalten. Eine Struktur des Körpers zeichnet sich nicht im Relief ab.

Schmalseite
Figur 1: Die männliche Figur thront auf einem Stuhl mit gedrechselten Beinen nach rechts. Das senkrecht auf der Sitzfläche angesetzte Reliefstück könnte zu einer Rückenlehne gehören. Es sind nur die Beine bis unterhalb der Knie erhalten. Die Füße stehen versetzt auf einem niedrigen Schemel, dessen Füßchen in Tierpranken enden. Das linke Bein ist vorgesetzt, das rechte stärker gebeugt, die Ferse ist angehoben. Die Figur trägt ein Himation, das bis zu den Fußknöcheln reicht.
Unter dem Stuhl hockt ein Hund nach rechts, dessen Hinterteil vom linken Stuhlbein verdeckt ist. Sein Kopf ragt seitlich heraus, befindet sich also vor dem rechten Stuhlbein.
Figur 2: Die andere Figur ist ca. bis zu den Knien erhalten und nähert sich dem Thronenden von rechts in verhaltenem Schritt. Das rechte Bein ist vorgesetzt, der Fuß steht hinter dem Schemel, denn er ist von diesem verdeckt. Das linke Bein ist angehoben, sodass nur der Fußballen den Boden berührt. Der Mann scheint nur mit einem Himation bekleidet zu sein, das locker um den Körper geschlungen ist und an der linken Körperseite in dichten Falten herabhängt.

5 Sofern nicht anders angegeben, wurden die Fragmente im Inneren des Temenos gefunden.

I 585b (TAF. 13, 3; 14, 2; 190, 1)

Maße:
L vorne oben 132,5; unten 131; L hinten oben 135; unten 136,5; H links noch ca. 27 (Bruch); H Mitte 41 (bis Bruch); H rechts 45; T links oben ca. 50; unten 63,5; T rechts oben 50,7; unten noch 44,5
Vertiefung an der Os: H max. noch 2; T links 32; rechts 34,5
Langseite: Rahmen: B linke Seite 14,5; unten 13; Fig. 1: H noch 24; B ges. 43,5; Möbelfuß: H noch 16; B 6; Steinhuhn: L 29,5 (mit Reliefrest 32,5); H noch 22; von Uk Kline: H 19 (von Leistenkante oben weg); erhaltene H 8,5
Schmalseite: Rahmen: B rechte Seite 13; unten 13,5; Fig. 1: H noch 20; B max. 15; Fuß L ca. 12
Dicke der aufgehenden Wand: Ls links 16–19 (mit Relief); rechts 20–27 (mit Relief); Ss ca. 19–22 (mit Relief)

Erhaltung:
Nur der untere Teil des Reliefs ist erhalten, mehr als die Hälfte der Bildfläche ist weggebrochen.
Ls (Reliefffläche): gräuliche Patina; Oberfläche verwaschen; stellenweise Bohrlöcher; schwarze Flechten
Os: vom Rand der Vertiefung weg ist der Block zur Reliefffläche hin abgesplittert; hellgraue Patina; Oberfläche verrieben; grobe Meißelspuren sichtbar; einzelne Bohrlöcher
Rs: weißliche Oberfläche mit rötlicher Färbung; sehr grob behauen; Risse
linke Ss: oberer Reliefteil abgesplittert; Oberfläche verrieben; einzelne Bohrlöcher
rechte Ss: gräuliche Patina; Oberfläche verwaschen; tw. große Bohrlöcher; Ausbruch an der unteren rechten Ecke (dort ist der Stein sehr porös)

Die Reliefflächen befinden sich in einem eingerahmten Bildfeld. Nur der untere linke Teil ist erhalten, mehr als die Hälfte der Bildfläche ist weggebrochen. Die Langseite zeigt links die Beine einer stehenden männlichen Figur in Schrittstellung. Im rechten Bildteil befindet sich ein Federvieh nach rechts (Steinhuhn) vermutlich unter einem Möbelstück, von dem nur links ein Bein erhalten ist. Auf der Schmalseite sind die Füße und Beine (Bruch ca. bei der Wade) einer tanzenden Figur nach rechts zu sehen.

Langseite
Figur 1: Die männliche Figur steht mit dem linken Bein voran in Schrittstellung nach rechts. Die Beine sind nur bis zur Wade erhalten. Die Falten des Himations sind deutlich zwischen den Beinen zu sehen. Der Mann tritt vermutlich an eine sitzende Figur heran, die nicht erhalten ist. Rechts von dieser ist das stark verwitterte Bein eines Möbelstückes, wahrscheinlich eines Stuhls oder einer Kline, zu sehen, unter dem sich ein nach rechts gewandtes Steinhuhn befindet.

Schmalseite
Figur 1: Zu sehen sind die Unterschenkel (bis zur Wade) und Füße einer tanzenden Figur nach rechts, die auf den Zehenspitzen mit dem linken Bein das rechte kreuzt und zu einer Drehbewegung ansetzt.

I 585c (TAF. 14, 1. 3–7; 190, 1)

Maße:
Langseite: Reliefffläche: L unten 129; Mitte 133; L oben noch 114; H links 35–52; Mitte max. 62; rechts 39; Wand: T links 21; rechts 22; Rand: unten 13; rechts 14,5
Fig. 1: H noch 22; B 16,5; Fuß L 8,5; Kline: L noch 56,5; H 16 (mit Auflage 19); H vom Rand weg 19–20; Fig. 2 (auf Kline): H noch 7; L noch 36; Früchtekorb: L 35,5; H 10; Granatäpfel Dm 5,5–6; Früchte 2. Reihe H ca. 7; Fig. 3: H noch 32,5; B max. 35,5; Stuhl: H 30,5; Stuhlbein H links 35,5; rechts 28,5; Fußschemel: L 27; H 9,5; Fig. 4: H noch 30; B 23; Steinhuhn: H 21,5; B 16,5
Relief: H max. 4,5–5
Schmalseite: Reliefffläche: L unten 47; oben 57; H links 38; Mitte 41; rechts 30
Fig. 1: H noch 22,5; B 16; Fuß L 12
Relief: H 2–3 (linkes Bein)

Erhaltung:
Ls (Reliefseite): hellbraune Patina, weißliche Oberfläche, verwaschen und verrieben; vereinzelt dunkle Stellen; vereinzelt kleine Bohrlöcher, Risse
rechte Ss (Reliefffläche): graue Patina; Oberfläche abgewittert;

Die Reliefffläche befindet sich in einem eingerahmten Bildfeld. Nur der untere rechte Teil ist erhalten, mehr als die Hälfte der Bildfläche ist weggebrochen. Die Langseite zeigt eine Kline mit einer lagernden Figur, eine kleinere Figur, vermutlich ein Kind, sitzt ebenfalls auf der Kline und lässt die Beine baumeln. Unter der Kline befindet sich ein Früchtekorb; rechts davon sitzt eine vermutlich weibliche Figur auf einem Stuhl, die Füße auf einem Schemel, unter dem Stuhl befindet sich ein Steinhuhn. Hinter dem Stuhl steht eine Figur mit langem Gewand. Die Leiste außerhalb des Bildrahmens ist glatt.

Langseite
Figur 1: Von der auf der Kline nach links lagernden Figur sind nur mehr Gewandfalten des Himations erhalten und rechts ein Stück eines Polsters oder ein linker Ellenbogen.
Figur 2: Die kleine Gestalt, vermutlich ein Mädchen, sitzt am Klinenrand, die Beine baumeln herab. Sichtbar sind Gewandfalten des bodenlangen Chitons und die Füße mit den Knöcheln. Schuhwerk ist nicht erkennbar. Unter der Kline befindet sich ein Behälter mit Früchten, der leicht am rechten Rand nach oben ausládt. Eine Korbstruktur ist nicht erkennbar, diese war vermutlich durch Malerei ergänzt. In dem Korb befinden sich Granatäpfel und länglich ovale Früchte, vielleicht Quitten.
Figur 3: Bei der nach links sitzenden Figur handelt es sich mit ziemlicher Sicherheit um eine Frau. Die schräg vorgestellten Beine sind vom Knie abwärts erhalten und von dem Himation umhüllt, das über dem Rist gratige Falten bildet. Die Füße ruhen auf einem Schemel, dessen Füße als Tierbeine gearbeitet sind. Vermutlich trägt die Figur weiche

Bohrlöcher; Spalten, quer verlaufende Risse
Os: gräuliche Patina; weißliche Kalksteine; viele Risse und Spalten, schwarze Flechten; vertiefte Fläche: grober Spm, sonst Bruch
linke Ss: graue Patina; schmale Bruchfläche; kleine Bohrlöcher, Risse; schwarze Flechten
Rs: grob behauen (scharf gezeichnet, sieht rezent aus), keine Witterungsspuren

Literatur:
Benndorf – Niemann 1889, 220–222 Taf. 29; Zahle 1979, 274–276. 316–321. 338 f. Nr. 41 Abb. 62; Dentzer 1982, 412 f. 425 f. 527 f. Kat. R 47 Taf. 50 Abb. 280–284; Oberleitner 1994, 19 f. Abb. 25; Marksteiner 2002, 162 f. Kat. 10 Abb. 163; Benda-Weber 2005, 104–108, 131–136.

Schuhe, die aber nicht erkennbar sind. Links vom linken Stuhlbein ist ein Stück des Gewandes zu sehen und am Boden vor dem Huhn verlaufen schräg abfallend von links nach rechts parallele Linien, die vielleicht zu Gewandfalten gehören. Die Beine des Stuhls sind unverziert, verbreitern sich etwas im oberen Teil und stützen die Sitzfläche von außen. Unter dem Stuhl hockt ein Perlhuhn nach links. Es zeichnen sich keine Konturen bzw. Strukturen in den Federn ab, wahrscheinlich war das Tier bemalt.
Figur 4: Die stehende Figur befindet sich hinter dem Stuhl und ist nach links gerichtet. Links vom rechten Stuhlbein ist das vorgestellte linke Bein sichtbar, der Fuß wird vom Huhn verdeckt, ansteigende Zerrfalten zeichnen sich noch im Relief ab. Rechts desselben Stuhlbeins sind senkrecht verlaufende Stoßfalten zu sehen, die bis zum Boden reichen. Die Figur steht knapp am rechten Bildrand. Ein Fuß ist nicht sichtbar.

Schmalseite
Figur 1: Zu sehen sind die Unterschenkel (bis zur Wade) und Füße einer tanzenden Figur nach links, die auf den Zehenspitzen mit dem linken Bein das rechte leicht kreuzt und zu einer Drehbewegung ansetzt.

EINZELNE RELIEFFRAGMENTE[6], I 583; I 583a–f; A1 (TAF. 15.16; 188, 1–3; 189, 1–4; 191, 1–2)

I 583 (TAF. 15, 1–5; 191, 2)

Maße:
Block ges.: H max. 83,5; B max. 72; T unten 50; links 47; rechts 47; Vs Rand unten noch max. 8; Rs Rand unten noch max. 9,5; Halbrundstab H 7,5–8; am Rand 10; T 2; erhaltene Relieffläche Vs H max. 60; Rs H max. 63,5
Vs: Fig. 1: H noch 22,5; Kopf (ohne Helm) L 6; Fig. 2: B noch 22; Bogen L 21,5; Fig. 3: H mit Helm 60,5; Kopf H 16,5 (ohne Helm 5,5); Schild L 30; Unterschenkel ab Knie 19; Fig. 4: H mit Helm 62; Schild L 29; Unterschenkel ab Knie 17; Kopf H 12,5 (ohne Helm 5,5); Helm am Boden: H 13,5
Rs: Fig. 1: Beine B noch 25; Pferd zu Fig. 1: H noch 47; Fig. 2 (Reiter): H 27; B ca. 32; Fig. 3 (Pferd): L 51,5; H noch 39

Erhaltung:
Zur Rs ist ein kleines Fragment angemörtelt.
Relieffläche: hellbraune Patina, Oberfläche verwaschen; einige Bohrlöcher, vereinzelt Risse
Os: Bruch, hellbraune-gräuliche Patina, Oberfläche verwaschen, ein kleines Stück original: mittelgrober Spm
Us: Bruch, weißliche Oberfläche, stark verwaschen; Bohrlöcher
Rs (Relieffläche): graue Patina; sehr stark verwitterte und zerfurchte Oberfläche; Bohrlöcher; stellenweise schwarze Flechten; Gliedmaßen der Fig. tw. skelettiert; Umrisse schwer erkennbar
linke Seite: Bruch; verwaschene Oberfläche; tw. tiefe Risse

Literatur:
Benndorf – Niemann 1889, 223–226 Abb. 173 Taf. 29, 8. 9; Borchhardt 1976a, Abb. 36,4; Childs 1976, 281–316 Abb. 18; Marksteiner 2002, 163 f. Kat. 15 Abb. 168.

Das Fragment ist beidseitig reliefiert und oben ca. 47 cm, unten 50 cm dick, d. h. nach unten lädt der Stein um ca. 2 cm aus, an dieser Stelle ist ein Halbrundstab als untere Bildbegrenzung ausgearbeitet. Die besser erhaltene Relieffläche wird als Vorderseite beschrieben.
Vorderseite: Insgesamt befinden sich vier Figuren in kriegerischer Auseinandersetzung auf diesem Relieffragment.
Figur 1: Der Krieger hockt am Boden. Es sind nur der Kopf mit dem Pilos, das Gesicht und die beiden Unterarme erhalten. Er ist im Profil nach rechts zu sehen, der Blick richtet sich auf den Arm der Fig. 3, der er mit seiner rechten Hand einen Stein (?) übergibt. Unter dem rechten Arm ist vielleicht der linke zu sehen, in dessen Hand sich ein nicht mehr mit Sicherheit deutbarer Gegenstand befindet (vielleicht eine Schleuder?).
Figur 2: Von der Figur ist ein Stück des Oberkörpers mit dem linken Arm und der rechten Hand erhalten. Der Bogenschütze streckt den linken Arm vor. Über den Unterarm ist ein Tierfell geschlungen, dessen Skalp deutlich erkennbar ist. Die Finger, die den Bogen umfassen, setzen sich gut im Relief ab. An der linken Schulter hängt ein Gurt, vielleicht für den Köcher. In der rechten Hand, die sehr verwaschen ist, hält er den Pfeil (oder eine Lanze?) leicht schräg nach oben, bereit zum Einsatz. Am Brustkorb zeichnen sich Gewandfalten ab, die Erhöhung rechts könnte zu einer weiblichen Brust gehören. Es ist nicht feststellbar, ob es sich um eine männliche oder weibliche Figur handelt.
Figur 3: Der Hoplit setzt den Schritt nach links, mit dem rechten gebeugten Bein voran, über einen auf dem Boden liegenden korinthischen Helm, der jedoch keinem der hier zu sehenden Krieger gehört. Der Oberkörper ist zum Betrachter gewandt, den Kopf wendet er nach hinten zum Angreifer Fig. 4. Er beugt sich leicht zu seiner Linken und greift mit dem nach unten gestreckten Arm nach dem Gegenstand (Stein?), den ihm Fig. 1 reicht. Der linke Arm zieht den Rundschild, der perspektivisch verkürzt ist, dicht an die linke Schulter. Der Krieger trägt einen knielangen Chiton, einen Muskelpanzer und einen attischen Helm mit Nackenschutz und langem Kammbusch. Vielleicht trägt er auch Beinschienen, die sich ganz zart am Unterschenkel abzeichnen. Sein Gesicht ist gut erhalten, er ist bartlos.

6 Falls nicht anders vermerkt, wurden die Fragmente im Inneren des Temenos gefunden.

Figur 4: Der Angreifer schwingt mit dem rechten nach oben angewinkelten Arm die Waffe (vermutlich ein Schwert) gegen Fig. 3 oder den Bogenschützen Fig. 2 am linken Rand. Er setzt den Schritt mit dem rechten gebeugten Bein voran nach links, das linke Bein ist nicht mehr erhalten. Der linke Arm zieht den perspektivisch verkürzten Rundschild dicht an die Schulter. Der Krieger trägt einen knielangen und kurzärmeligen, gegürteten Chiton und einen Pilos. Er ist bartlos, die Gesichtskonturen sind gut erhalten, unter dem Helmrand ragen Locken hervor.
Rückseite: Die Reliefflàche ist sehr stark verwittert, sodass nur Konturen zu erkennen sind.
Figur 1: Links im Bild sind die Beine einer rücklings stürzenden Figur bis zum Oberschenkel erkennbar. Der Körper ist weggebrochen. Vom Pferd sind nur noch die Kruppe und ein Teil der Hinterbeine schwach wahrnehmbar.
Figur 2: Der Reiter versucht, sich mit dem rechten Arm am Hals des Pferdes Fig. 3 abzustützen, um nicht herabzufallen, in der Hand hält er eine Waffe, vielleicht eine Axt, in der vorgestreckten Linken vielleicht einen Schild. Die vermutlich weibliche Figur hat das rechte Bein fast bis zur Kruppe angezogen. Vom Rücken flattert der Mantelumhang auf.
Figur 3: Das Pferd des Reiters Fig. 2 sinkt mit den Vorderbeinen in die Knie, die Hinterbeine straucheln und scheinen den Bodenkontakt zu verlieren. Der Kopf des Pferdes sinkt zu Boden. Weitere Details lassen sich kaum mehr erkennen. Rechts vom Pferdekopf könnte das Knie einer weiteren Figur zu sehen sein, die vielleicht einen Speer in den Hals des Pferdes stößt.

I 583a (TAF. 16,1-2;189,3-4)

Maße:
L max. links 91,5; rechts 93; H 98,9; T unten 31–34; bei Eierstab 42–48; Mitte 48–52; oben 19–24; Eierstab: T 2,5; Eiblatt: L 8–8,5; B 9,5; Schale: L 9,5; B 6,5–7; Lanzett: H 9,5; zarter Astragal: H 1,5–2; B ca. 2; glatte Leiste: L 55; H 12–12,5; glatte Leiste darunter H 15; Abstufung T 7,5; glatte Leiste: H 7,5
Fig. 1 (auf Kline): H ca. 11,6; B max. 20–24; Kline: L 26,5; H 5; Fig. 2: H max. 17; B max. 6; Reliefteil links: H 16; B max. 18
Relief: L erhalten 57,5; H noch 22,5; Relief T 1–1,5
Bossenartige Erhebung[7] H 5; B 15,5; glatte Leiste darüber L ca. 67; H 26–27; Oberseite L ca. 61; T 19–23

Erhaltung:
Os: hellgraue Patina; Oberfläche verwaschen; mittelgrober Spm; rechts Zahneisen; linke obere Ecke weggebrochen
Glatte Fläche mit bossenartiger Erhebung: hellgraue Patina, Oberfläche verwaschen; Bohrlöcher; Flechten; links von dieser Erhebung: längliche Vertiefung mit Bohrlöchern
Auflager: hellgraue Patina; grober Spm; Oberfläche verwittert; die Fläche links der Bosse ist um 2 cm tiefer als rechts
Reliefflàche: graue Patina; Oberfläche verwaschen; tiefe Witterungsspuren; schwarze Flechten; Ausbruch an der linken Ecke
Fläche um den Eierstab und Kyma: graue Patina; Oberfläche verwaschen; Flechten
Us: Bruch, weißlich-graue Patina; Bruch; schwarze Flechten
linke und rechte Seite: graue Patina; Bruch; Oberfläche verwaschen; Vertiefungen; Flechten
Rs: rezent abgemeisselt

7 Diese Werhebung diente vermutlich als Plinteneinlassung

Das Fragment gehört zu einem Gebälk. Von unten: glatte Leiste – Abstufung – glatte Leiste – Pfeifenstab – ionisches Kyma – Reliefstreifen – Rücksprung mit Bossenerhebung – Plättchen – Oberseite. Auf dem Reliefstreifen befindet sich rechts eine lagernde Fig. 1 auf einer Kline, deren Füße vom Deckenüberwurf verdeckt sind. Der Mann lagert nach links, beide Beine sind aufgestellt, das linke etwas unter das rechte geschoben. Mit dem linken Arm stützt er sich auf ein doppeltes Kissen, der rechte Arm befindet sich vor der Brust, die Hand führt vielleicht einen Gegenstand zum Mund. Der Kopf ist zum Betrachter gewandt. Gesichtsstrukturen sind nicht mehr erkennbar. Hinter dem Kopfende der Lagerstatt steht eine männliche Fig. 2 nach links gewandt, der Oberkörper ist zum Betrachter herausgedreht. Die Figur ist schlecht erhalten. Links von dem Lagernden ist eine erhabene Fläche mit abgerundeter Ecke zu sehen, die nicht reliefiert ist. Vielleicht war sie bemalt.

I 583b (TAF. 16, 3; 188, 3)

Maße:
L max. 45,5; H max. 43,5; T max. 37
Fig. 1 (weiblich, sitzend): H 18; B 18; Kline: L 47–50; Liegefläche H 5–7; Fig. 2: L 37; H 22; Fig. 3: L noch 16; H noch 11
Relief: H max. 3

Erhaltung:
Reliefläche: weißliche Oberfläche; rötliche Spuren; Oberfläche verwaschen; Bohrlöcher um die Figuren
Os: hellgraue Patina; Oberfläche verrieben; Bruch; kleine Bohrlöcher
Us: hellgraue Patina; Bruchfläche verrieben; schwarze Flechten
linke Ss: weißlich-graue Patina, Oberfläche verwaschen; grobe Meißelspuren; schwarze Flechten
rechte Ss: weißlich-hellgraue Patina; Bruch; schwarze Flechten

Das Relief zeigt ein Gelage mit einer Kline, zwei lagernden Männern und einer vor der Kline sitzenden weiblichen Figur.
Figur 1: Die Frau sitzt nach links gewandt, der Stuhl ist nicht mehr erhalten. Ihr Kopf befindet sich in Höhe des Auflagers. Den rechten Arm führt sie zum Kinn, der linke liegt auf dem Oberschenkel. Sie trägt einen Chiton und ist in ein Himation gehüllt. Das Haar ist hochgesteckt. Vom Gesicht sind noch die Augenhöhle, die Nasenkontur und der Mund erhalten.
Figur 2 und 3: Die beiden Lagernden liegen nach links, stützen jeweils den rechten Arm auf ein Kissen. Von Fig. 2 lässt sich nur erkennen, dass der Oberkörper dem Betrachter zugewandt war, sonst ist sie abgewittert. Fig. 3 beugt sich zum Betrachter, der rechte Arm liegt auf dem linken Oberschenkel. Die Beine befinden sich hinter Fig. 2. Die Männer tragen ein Himation. Die Bauchfalten der Fig. 3 lassen auf einen Mann reiferen Alters schließen.

I 583c (TAF. 16, 4; 188, 2)

Maße:
H 63,5; B max. 60 (unten zur Vs 30); T max. 22; Fig. 1: H ca. 49; B 23; Fig. 2: H noch 41; B 17; Reliefläche bis zur Einkerbung ges. 30; links B 22; Kerbe: B 1–1,5
Relief: H max. 1,5

Erhaltung:
Das Fragment ist aus drei Teilen zusammengesetzt, rechts oben wurde ein kleines Bruchstück angefügt.
Reliefläche: dunkelgraue Patina; flächige schwarze Flechten; Sinter; an Klebestellen Mörtel
Os und Us: graue Patina; Bruch, schwarze Flechten; rötliche Färbung
linke und rechte Seiten: Bruch, graue Patina; schwarze Flechten

Links ist eine senkrechte Kante zu sehen, die vermutlich zum Rahmen des Reliefeldes gehört, das sich rechts davon leicht vertieft fortsetzt. Die linke Bildfläche ist glatt, rechts davon bewegen sich zwei Figuren nach rechts. Das Fragment wird der Ls I 585c des Sarkophags zugewiesen und im linken Teil angeordnet (vgl. Taf. 194, 1).
Figur 1: Der Knabe ist in kleiner Schrittstellung mit dem linken Bein voran gezeigt, der rechte Arm liegt am Körper angewinkelt. Er trägt einen ungegürteten Ärmelchiton, der bis zu den Knöcheln reicht, und hält einen flachen Gegenstand in der Hand, vielleicht ein Schreibtäfelchen. Vom Kopf ist nur das Kinn erhalten.
Figur 2: Die Figur schreitet rechts neben Fig. 1 und ist wesentlich größer, aber nur bis zur Hüfte erhalten. Die Falten des Himations sind an den Beinen und im Schritt zu sehen. Für die schlaufenförmigen erhabenen Konturen am Boden rechts konnte bisher keine Erklärung gefunden werden, vielleicht gehören sie zum Gewand der Fig. 2.

I 583d (TAF. 16, 5; 189, 2)

Maße:
L max. 50; H max. 41; T max. 24
Fig. 1: H noch 23; B noch 11,5; Fig. 2: H noch 21; B noch 13; Reliefstück hinter Fig. 2: H max. 12; B noch 6
Relief: H ca. 2

Erhaltung:
Der Stein ist aus vier Fragmenten zusammengesetzt.
Reliefläche: graue Patina; Oberfläche verrieben; Bohrlöcher, Flechten
Os: graue Patina; Bruch; Flechten
Us: hellbraune Patina; Bruch
linke Seite: graue Patina; Bruch; Oberfläche verrieben
rechte Seite: graue Patina; schmaler Bruch; Oberfläche verrieben

Zwei Figuren bewegen sich nach links. Die Beine sind nicht erhalten.
Figur 1: Der Mann ist im Profil zu sehen, der linke Arm ist angewinkelt, er trägt ein Rhyton mit Henkel in der Hand. Der Kopf ist verwittert, Kleidung lässt sich nicht genau erkennen, allerdings könnte man schwach im Relief Faltenzüge eines Chitons wahrnehmen. An der linken Schulter der Figur sind die Rohre der Auloi sichtbar. Links von dieser Figur ist ein erhabener Reliefteil erkennbar, der die Form eines Kessels oder Gefäßes aufweist, doch lässt die schlecht erhaltene Oberfläche keine sichere Aussage zu.
Figur 2: Die vermutlich weibliche Figur ist im Profil nach links gezeigt. Mit beiden Händen hält sie ein Rohrblattinstrument (Doppelaulos?), auf dem sie spielt. Sie ist kleiner als Fig. 1, trägt einen Chiton und ein Himation, dessen Falten vom Arm herabhängen. Das Haar war vermutlich hochgesteckt. Das Gesicht ist verwittert. Der Reliefteil hinter dieser Figur ist nicht mehr sicher zu deuten, vielleicht handelt es sich um einen Tisch.

I 583e (TAF. 16, 6; 191, 1)

Maße:
Block: H max. 47,5; B unten 42; oben 32,5; T 19–20, beim Kopf 28,5; Gesims H 5,5–8; T 2–2,5
Fig. 1: H 39,5; B 25–26; Kopf H 13
Relief: H 5–6, beim Kopf 8,5

Erhaltung:
Reliefﬂäche: hellgraue Patina; tiefe und sehr lange Risse, schwarze Flechten; Oberkörper an der Oberfläche tw. abgesplittert, verrieben; Kopf abgewittert
Os: hellgraue Patina, Oberfläche verrieben; kleine und große Bohrlöcher, Risse
Us: hellgraue Patina; Bruch
linke Seite: hellgraue Patina; Bohrlöcher, Flechten; linke untere Ecke ausgebrochen
rechte Seite: hellgraue Patina; Bruch

Der Block ist an der Vs und linken Ss oben mit einer gesimsartig vorspringenden Leiste begrenzt. Erhalten ist der Oberkörper einer Figur, die fast frontal steht. Der rechte Arm war vielleicht nach oben angewinkelt, der linke Arm hochgehoben, wie der Schulteransatz vermuten lässt. Der Kopf reicht in den oberen Rand, ist aber stark abgewittert, daher lässt sich eine Kopfbedeckung nicht annehmen. Der Kopf war nach rechts gewendet, der Oberkörper ebenso leicht nach rechts gedreht, zarte Gewandstruktur ist undeutlich erkennbar.

I 583f (TAF. 16, 7; 189, 1)

Maße:
Fragment: H max. 22,5; B 21; T 17,5
Fig. 1: H noch 12,4; B noch 8,3; Hand B 3,9; L max. 6,8; Stab L noch 14,3; Fig. 2: Fuß H ges. noch 4,2; L 6,7; Kline: L noch 11; H 6,3 (mit Decke 8,5); Klinenfuß: H noch 4,5; B 1,3–3,1
Relief: H max. 2

Erhaltung:
Reliefﬂäche: hellgrau-hellbraune Patina; Spuren von Zahneisen, Raspel; kleine Bohrlöcher, Risse; Fuß des Lagernden: Oberfläche geglättet, darüber: Reliefgrund mit Schleifspuren
Os, Us, linke und rechte Seiten: weißlich-hellbraune Patina; Bruch; Bohrlöcher; Risse
Rs: hellgrau-hellbraune Patina; Oberfläche verrieben; mittelgrober Spm; kleine Bohrlöcher, tw. siebartig
Farbspur: Rot unterhalb der Kline

Literatur:
Benndorf – Niemann 1889, 39 Abb. 28 Taf. 29, 5–7. 10. 11; Zahle 1979, 274–276. 338 f. Kat. 41d; Dentzer 1982, 412 f. 572 Kat. R 45 Taf. 48 Abb. 273–275; Marksteiner 2002, 162–165 Kat. 9–14. 16 Abb. 162–167. 169.

Figur 1: Die männliche Figur steht links vom Klinenende, nahezu frontal, mit dem linken Arm stützt sie sich auf einen Stab. Die Hand berührt den Stab mit den Fingern, der Zeigefinger ist nach unten gestreckt, der Daumen etwas zur Seite. Das linke Bein ist vermutlich nackt, die Falten der Chlamys oder des Himations hängen von der linken Schulter herab. Der Stab ist schräg gehalten und berührt die Klinendecke.
Figur 2: Die Figur lagert auf einer Kline nach links. Nur der rechte Fuß des aufgestellten Beines und der Saum des Himations, der den Knöchel umhüllt, sind erhalten. Vom Klinenrand hängt eine Decke herab, der Klinenfuß verbreitert sich trichterförmig nach oben.

A1, ARCHITEKTURFRAGMENT MIT RELIEF (TAF. 16, 8; 188, 1)

AO Antalya, Archäologisches Museum, non vidi

Maße (nach Marksteiner 2002, 161):
Fragment: H noch ca. 54; B noch ca. 50; T noch ca. 49;
Relief: H ca. 28; B ca. 25
H Bodenleiste des Reliefs bis zur Uk des Stuhls 12,7
Erhaltung: Die Oberfläche des Reliefs ist gut erhalten und weist geringe Verwitterungsspuren auf. Ebenso die Flächen der „Holzausfachung". Die Figuren insgesamt sind im rechten Teil des Reliefs abgewittert.
Os, Rs, Us: Bruchfläche (Rs teilweise)
Linke und rechte Ss Bruchfläche
An der Rs ist eine grob ausgemeißelte Ecke einer Grablege erhalten (vgl. Zahle 1979, 302).

Literatur:
Zahle 1979, 302-306 Abb. 32. 33; Marksteiner 2002, 161 Kat. Nr. 8 Abb. 161.

Das Fragment wurde außerhalb der Südost-Ecke des Temenos gefunden. Erhalten ist eine Ecke eines Grabhauses mit Balken und Reliefpaneel mit anschließender Kassettengliederung. Der Rest eines Längsbalkens und der vorkragende Balkenkopf einer Zange (Querbalken) erhalten (vgl. Marksteiner 2002, 161). Zu sehen sind zwei einander gegenüber sitzende männliche Figuren.
Fig. 1: Der Mann sitzt nach rechts auf einem Diphros, von dem noch die Beine und die Sitzfläche zu erkennen sind. Das linke Bein ist höher gesetzt, als das rechte Bein, die Füße berühren mit dem Ballen den Boden, die Fersen sind angehoben. Die Figur trägt ein Himation, das eng um die Beine geschlungen ist und um den Bauch in dichten Falten liegt. Der linke Arm der Figur ist vermutlich etwas angehoben und als Reliefrest mit Gewandfalten oberhalb der Beine noch zu sehen.
Fig. 2: Die männliche Figur sitzt nach links auf einem Diphros, von dem zwei eng aneinander gestellte Beine zu sehen sind. Das linke Bein steht mit dem Fußsohle auf dem Boden, das rechte ist etwas zurück gestellt und die Verse angehoben. Die Darstellung ist etwas unklar: Es scheint, als würde das rechte Bein der Figur etwas angehoben sein. (Es könnte sich aber auch um den linken Arm handeln, der auf dem Oberschenkel ruht und die Hand verschwindet zwischen Fig. 1: so auch Zahle 1979, 306) Die Figur trägt ein Himation, das eng um die Beine geschlungen ist und an der Hüfte dichte Falten bildet. Reste von Stofffalten lassen auf einen angehobenen rechten Arm dieser Figur schließen. Bei dem schräggestellten stabförmigen Gebilde rechts vom Stuhlbein könnte es sich um einen Stab oder Stock im Arm der Figur handeln, der vermutlich in der Beuge des rechten Arms liegt und nach hinten gezogen ist in einer geringfügigen Drehbewegung des Oberkörpers. Der Stab könnte eventuell auch zu einer dritten Figur gehören.

SKULPTURENFRAGMENTE[8], I 587; I 588; I 589A. B; I 781 (TAF. 17. 18; 192)

FRAGMENT MIT LÖWENPRANKE, I 587 (TAF. 17, 1–4; 192, 4)

Maße:
L ges. 22; B 15; Standfläche H 2,7–3; Pranke: H 9; B max. 14, L (T) 18; Beinansatz: B 9,3; Kralle: L 3,5–4

Erhaltung:
Das Kalksteinfragment zeigt eine Standfläche (abgerundet zu einer U-Form) mit einer Löwenpranke.
Fragment: bräunliche Patina; Oberfläche mit siebartigen Bohrlöchern
Rs: Bruch
Us: mittelgrobes Zahneisen

Die linke Löwenpranke steht auf einer U-förmigen Plinthe, an deren Seitenflächen Zahneisenspuren erhalten sind. Ein Stück des Beines mit den deutlich ausgearbeiteten Sehnen ist erhalten.

8 Sofern nicht anders vermerkt, wurden die Fragmente im Inneren des Temenos gefunden. Folgende Fragmente, die bei Benndorf – Niemann 1889, 37 f. gelistet sind, sind heute nicht mehr vorhanden: Benndorf – Niemann 1889, 37 Nr. 2 Abb. 24 (weibliche [?] Fingerragmente); 37 f. Nr. 3 Abb. 25 (Gewandfragment einer Statue); 38 Nr. 4 Abb. 26 (kleines Flügelfragment rechts unten) und Nr. 5-6 (Teil einer Basis und ein nicht zuzuweisendes plastisches Fragment); 38 Nr. 1. 2 Abb. 27 (Terrakottafragmente [zwei Löwenkopfwasserspeier und ein Palmettenakroter]) und ein Relieffragment aus Stuck.

MARMORFRAGMENT MIT LÖWENPRANKE, I 588 (TAF. 17, 5–7; 18, 1. 2)

Maße:
Standfläche H max. 3; L noch 14,5; B noch 9,4
Pranke: B 6,8; Bein: B 4,3–4,5

Erhaltung:
Weißlich-kristalliner, glimmeriger Marmor; aus zwei Fragmenten zusammengefügt
Standfläche: graue Patina; mittelfeiner-mittelgrober Spm; Flechten; Pranke: Oberfläche verrieben, tw. abgesplittert, Bruchfläche verläuft schräg nach hinten und unten
Us: hellbraune Patina; Oberfläche verrieben; mittelgrober Spm; Flechten
Rs und rechte Seite; hellbraune Patina; Bruch, Oberfläche verrieben; Flechten
Linke Seite: hellbraune Patina; gut geglättete Oberfläche; Flechten

Literatur:
Benndorf – Niemann 1889, 39 Abb. 29; Marksteiner 2002, 165 f. Kat. 23. 24 Abb. 174 Taf. 179.

Auf einer Standfläche ist nach links versetzt der Rest eines linken Löwenbeines mit Pranke zu sehen. Das Bein ist etwas nach außen gestemmt.

ZWEI FLÜGELFRAGMENTE, I 589a. b (TAF. 18, 3–6; 192, 1. 2)

Maße:
Fragment 1: L ges. max. 20; B noch 21; T max. 3,5
Fragment 2: L 8,2; B 8; T max. 3,3

Erhaltung:
Fragment 1: Bruchstück aus fünf Teilen zusammengesetzt; grobkristalliner, weißlicher Marmor, glimmerig
Reliefseite: Flügelstruktur und rötlicher Überzug von Malerei
Os: Originalfläche, abgerundet
Us: Originalfläche und rechts tw. Bruch
Rs: gut geglättet, keine Bearbeitungsspuren
linke Seite: Bruch
Fragment 2: grau-weißlicher, feinkristalliner Marmor, glimmerig
Reliefläche; rötliche Oberfläche, versintert
Rs: Originalfläche, geglättet, Schleifspuren
Alle anderen Seiten sind Bruchflächen

Literatur:
Benndorf – Niemann 1889, 37 f. Abb. 26; Marksteiner 2002, 165 Kat. 19 Abb. 170 Taf. 177.

Das Fragment 1 gehört zu einer rundplastischen Skulptur und zeigt lange und darüber kurze Flügelfedern. Fragment 2 zeigt noch drei abgebrochene Flügelfedern, die ebenfalls zu einer rundplastischen Skulptur gehörten, vermutlich zu Fragment 1.

LÖWENKOPF, I 781 (TAF. 18, 7–9; 192, 3)

Der Löwenkopf ist in groben Strukturen ausgearbeitet. Das Kinn ist abgerundet, die Schnauze hat eine breite und flache Form eines Dreiecks, die Nüstern sind ebenfalls flach. Auf der Schnauze sind die Schnurrhaare angegeben. Das Maul ist aufgerissen, die Lefzen sind fächerförmig ausgeschlagen und in Wellen strukturiert. Die Zungenspitze ist herausgestreckt und noch an Unterlippe und Kinn erhalten. Beide Zahnreihen sind

Maße:
H noch 28; B max. 20,5; T noch 18,7; Auge rechts B 4,3; H 3; links B 4,5; H 3; Schnauze: L ca. 9; B 11,5; Lefzen: B rechts 4,5; links noch 3–3,5; Kinn B 10,4; Zunge L 4,7; Zungenrest bis Gaumen L 4,5; Mähnenkranz H noch 2,8–3; Ohr links noch 4,5

Erhaltung:
Der Löwenkopf ist aus sieben Bruchstücken zusammengesetzt, drei sehr kleine Fragmente sind zusätzlich angestückt. Die Klebungen sind mit Klebstoff und Mörtel erfolgt und tw. mit Mörtelschlemme überzogen. Die Verbindung zwischen Maul und Rachen ist links mit Mörtelschlemme verschmiert, sodass nicht mehr eindeutig erkennbar ist, ob ein originales Bruchstück eingefügt wurde oder eine Ergänzung vorliegt. Die Oberfläche ist hellbraun verfärbt und mit Flechten und Sinter überzogen.
Material: weißlicher grob kristalliner Marmor
Oberfläche: Reliefstruktur erhalten, nicht gut geglättet, keine Bearbeitungsspuren
Os: Mähnenkranz tw. erhalten; kantiger Übergang zum Stirnhaar
Rs: ausgehöhlt, Bruchfläche

Literatur:
Benndorf – Niemann 1889, 36 f. Abb. 23; Marksteiner 2002, 165 Kat. 22 Abb. 173 Taf. 178.

sichtbar: am Oberkiefer beidseitig jeweils drei Zähne (hinten ist ein breiter Backenzahn zu sehen), am Unterkiefer links noch zwei Zähne zu sehen, rechts zeichnet sich noch ein Backenzahn ab. Der Rachen ist zur Rückseite hin offen, die Weichteile hinter der Zunge erkennbar. Das linke Auge liegt etwas höher als das rechte und etwas tiefer, der Augapfel ist kugelig, das Oberlid etwas heruntergezogen und die Brauen sind wulstig dick. Vom linken Ohr ist noch ein Teil der Ohrmuschel erhalten. Das Gesicht ist von einem stehenden Haarkranz gerahmt, an den im 90° Winkel eine weitere grob strukturierte Mähnenreihe anschließt. Die Mähnenhaare sind schematisch angeordnet.

ABDECKPLATTE DER FRIESE AN DER ÄUSSEREN SÜDSEITE I 590 (TAF. 19, 1–4, 24, 5)

Maße:
L oben zur Rs 116; L unten zur Vs 117; T links 18,5; Mitte 14; rechts 19; H links ca. 33,5; rechts 33; Ornamentband H 20; ionisches Kyma: B 8,5; H 12,5; Eiblatt: B 6–6,5; H 11,5–12; Lanzette H 12,5–13; Astragal H (mit Abstand zum Eiblatt) 7,5; Perle B 3

Erhaltung:
Vs: hellgraue Patina auf Ornament, Oberfläche abgewittert; Flechten, Sinter
Stück zur Os: graue Patina; Bohrlöcher, tw. flach; Flechten, Sinter
Us: hell mit rötlicher Färbung; Risse; Oberfläche zur Rs grober Spm, zur Vs eher glatt
Linke Ss: gräulich-hellbraune Patina, grob gepickt; Bohrlöcher, Risse; an der Kante halbrunde Eintiefung
Rechte Ss: gräuliche Patina, zur Us heller, Risse, tw. große Bohrlöcher; Flechten, Oberfläche verwaschen
Rs: rezent abgeschlagen

Literatur:
Benndorf – Niemann 1889, 31 f.; Eichler 1950, 49 Taf. 2/3; Oberleitner 1994, Abb. 7; Marksteiner 2002, 157 (Angabe der Abb. auf dieser Seite nicht zutreffend) Abb. 192.

ARCHITEKTURFRAGMENTE UND BAUDEKOR, T1–T4 (TAF. 19, 1–5; 24, 5; 187)

Die Abdeckplatten waren bei der Auffindung noch in situ angebracht oder wurden in Sturzlage außerhalb des Temenos an der äußeren Südseite gefunden, wo noch heute Exemplare vorhanden sind[9]. Die Abdeckplatten schließen an der Vs mit einer glatten Leiste ab, das Ornament springt zurück. Der Eierstab ist länglich, die Eiblätter länglich oval und nach unten abgerundet zulaufend. Die Schalenwand umhüllt das Eiblatt, ein längliches Lanzettblatt trennt die Eischalen. Darunter verläuft ein Astragal mit doppelten Wirteln, wobei der Rhythmus meist so gelegt ist, dass die Eispitze und die Spitze des Lanzettblattes auf die Wirteln treffen. Unter dem Ornament schließt der Block mit einer glatten Leiste ab.

9 Benndorf – Niemann 1889, 31 f.; Marksteiner 2002, Abb. 192.

FRAGMENTE EINES DACHES VOM GRABBAU? (TAF. 187)

(non vidi, die Angaben sind den Zeichnungen von K. J. Schulz entnommen)
Maße (nach Marksteiner 2002, 161, Nr. A.1.1.2.4-7):

1. Traufenfragment T2 (Taf. 187, 1): L 104; H 91 (Marksteiner 2002, 161 Nr. 4)

2. Giebelfragment T3 (Taf. 187, 2): L 61; H 56; T 31 (Benndorf – Niemann 1889, 230 Abb. 17; Marksteiner 2002, 161 Nr. 5 Abb. 159 Taf. 108)

3. Firstfragment T4 (Taf. 187, 3): ohne Maße (Benndorf – Niemann 1889, 219; Marksteiner 2002, 161 Nr. 6 Abb. 160)

4. Zwei Fragmente mit Kassetten: ohne Maße (Benndorf – Niemann 1889, 219; Marksteiner 2002, 161 Nr. 7)

AKANTHUSFRAGMENT MIT GIRLANDENBAND, I 2116 (TAF. 19, 5)

Maße:
L noch 21,5; H max. 8,2; B ca. 12

Erhaltung:
Fundjahr auf dem Stein vermerkt: „Heroon Gjölbaschi, Lykien, […], 1882"
Oberfläche: hellbraune Patina; Flechten; Schleifspuren am linken Blatt
Rs, linke und rechte Seite: Bruch

Beidseitig eines gedrehten Bandes ist die Struktur eines grob gearbeiteten Akanthusblattes zu sehen. Die Zugehörigkeit zur Anlage des Heroons ist nicht gesichert.

DAS TOR, I 693, I 693a. b (TAF. 23-26)
Südwand, außen und innen

TÜRSTURZ, I 693[10] (TAF. 23, 1-3; 24, 1-3; 25, 1)

BLOCK DER AUSSENSEITE (TAF. 23, 1-3; 24, 1-3)

Maße[11]:
L oben noch 320; H links 95; rechts 98; T oben ca. 21; unten 23–25; Stierprotome rechts: H 45; B 18–19; T 24; Huf: B ca. 11; H 9; Rosette rechts: Dm ca. 26; Omphalos: Dm ca. 5; H 2

Erhaltung:
Der Block ist aus unzähligen Fragmenten zusammengefügt.
Reliefläche: kaum erkennbar, gräuliche Patina, Oberfläche stark verwittert, Umrisse der Stierprotome verrieben; Bohrlöcher, Risse
Os: gräuliche Patina, schwarze Verfärbung; sehr grob bearbeitet; Spuren von Zahneisen; sechs kleine rezente Löcher
Us: weißliche Oberfläche; sehr grob behauen, im rechten Teil relativ gut geglättet; die Kante zur Reliefseite ist abgerundet
Rs: gräuliche Oberfläche; grobe Abarbeitung mit Spitzmeißel;

Im oberen Teil der Außenseite sind vier geflügelte Stierprotome in hohem Relief aus dem Stein herausgearbeitet. Die Protome variieren geringfügig in Höhe und Breite. Die Körper sind stark verkürzt wiedergegeben: Die Vorderbeine sind dicht an den Körper gezogen und abgeknickt, die Hufe sind herausgearbeitet. Seitlich an den Körper setzen die geschlossenen Flügel der Stiere an, die oben etwas ausladend sind und sich vom Körper absetzen. Die Stierköpfe sind heute unterschiedlich gut erhalten, nur vom inneren Stierkopf rechts sind die Augen und das Maul noch erkennbar. Bei der Auffindung waren Kopf und Ansätze der Hörner noch bei allen vier Stierköpfen sichtbar. Stierhörner sind heute nicht mehr zu sehen. In den äußeren Zwischenräumen zwischen den Stieren ist jeweils eine Rosette in flachem Relief angebracht, den mittleren Zwischenraum ziert vermutlich ein stark verwittertes Gorgoneion.
Unter den Stierprotomen befinden sich insgesamt neun Figuren, drei davon sind Tiere – zwei Hunde und ein Steinhuhn. Je ein Mann und eine Frau sitzen einander paarweise angeordnet gegenüber, direkt unter den Stierprotomen. Hinter der sitzenden weiblichen Figur steht jeweils ein Mädchen. Diese wenden einander den Rücken zu. Die beiden äußeren Sitzfiguren sind männlich und wenden sich nach innen ihrem Gegenüber zu, also die rechte Figur nach links und die linke nach rechts.

beidseitig zwei flache breite Abarbeitungen von Ok zur Uk[12]: links: B 15–18; T 5; rechts: B 12–17; T 7–8
Linke Ss: gräuliche Patina; mittelgrober Spm; Rille an der Stoßkante: H 1,5–2; T 1–2; zwei rezente Löcher
Rechte Ss: gräuliche Oberfläche mit schwarzer Verfärbung; tw. verwaschen, zwei rezente Löcher; Rille entlang der Stoßkante: H 1,5–2; T 2,5

Figur 1: Die männliche Figur links sitzt nach rechts auf einem Diphros mit gedrechselten Beinen, vermutlich ohne Rückenlehne. Das rechte Bein stellt der Sitzende etwas vor, das linke setzt er zurück, sodass sich die angehobene Ferse unter der Sitzfläche befindet. Den Oberkörper neigt er geringfügig vor, der Kopf ist auf das Gegenüber gerichtet. Der rechte Arm ruht auf dem rechten Knie, der linke stützt den Stab, der schräg an seiner Schulter lehnt. Das Relief ist an dieser Stelle nicht mehr erhalten, sodass diese Details nur noch anhand der Aufnahmen von W. Burger zu rekonstruieren sind. Der Mann ist in ein Himation gehüllt, der Oberkörper war vermutlich unbedeckt. Das Haar reicht bis zum Kinn, möglicherweise trägt er eine Binde im Haar. Ob er bärtig ist, lässt sich nicht mehr mit Sicherheit sagen, jedoch unterscheidet er sich von der männlichen Figur am rechten Rand. Vor dem Mann steht ein schlanker Hund (Fig. 1a), der den Kopf hochhebt und den Sitzenden bellend zu begrüßen scheint. Möglicherweise befand sich genau hinter dem Hund ein weiteres Tier, ein Steinhuhn (Fig. 2a), das sich mit vorgestrecktem Kopf zu der sitzenden Frau Fig. 2 wendet.
Figur 2: Die weibliche Figur sitzt nach links auf einem Diphros mit gedrechselten Beinen. Die Füße stehen etwas versetzt auf dem Boden. Soweit erkennbar, ruhen die angewinkelten Arme auf den Oberschenkeln. Der Kopf ist stark verwittert, zu sehen sind die dichten Falten des bodenlangen Mantels, unter dem Stuhl sind die nach rechts ausschwingenden kleinteiligen, dichten Falten des Chitons sichtbar. Hinter der Sitzenden steht eine kleine weibliche Figur (Fig. 3) im Jugend- oder Kindesalter, die der Sitzenden etwa bis zu den Schultern reicht. Sie trägt ein bodenlanges Gewand, hält beide Arme angewinkelt vor sich und umfasst mit den Händen vermutlich einen Gegenstand.
Figur 5: Die Frau sitzt nach rechts auf einem Diphros mit gedrechselten Beinen und vermutlich einer niedrigen Rückenlehne, an deren Oberkante sich die hinter ihr stehende Fig. 4 abstützt. Sie stellt das linke Bein vor, das rechte Bein steht mit erhobener Ferse nah am Stuhlbein. Ihr rechter Arm ist angewinkelt, die Hand hält sie vorgestreckt. Ob sie einen Gegenstand hält, lässt sich nicht mehr feststellen. Der angewinkelte linke Arm zieht den Schleier vor, dessen Salkante in einem geschwungenen Bogen vor dem Kopf gut sichtbar ist. Das Haar ist unter dem Schleier erkennbar und war aufgesteckt. Den Kopf hält sie aufrecht, der Blick ist auf ihr Gegenüber gerichtet. Die Frau trägt einen Chiton und darüber ein Himation, das sie über den Kopf gezogen hat. Hinter ihr steht die weibliche Fig. 4, die fast so groß ist wie die Sitzende. Sie umfasst mit den angewinkelten Armen die Stuhllehne und hält sich daran fest. Vermutlich trägt sie einen langärmeligen Chiton. Der Kopf ist im Profil nach rechts gerichtet, das Haar trägt sie aufgesteckt.
Figur 6: Die männliche Figur thront auf einem Diphros mit gedrechselten Beinen, eine Rückenlehne ist nicht erkennbar. Der Thronende neigt den Oberkörper vor, die Beine sind etwas nach hinten gestellt, die Fersen angehoben, die linke etwas höher. Der linke Arm ruht angewinkelt auf dem Oberschenkel, die Hand umfasst einen Stab; der rechte Arm ist gerade vorgestreckt, die Handfläche geöffnet. Das Relief ist heute an dieser Stelle stark zerstört, sodass diese Details nur noch auf den Aufnahmen in situ zu erkennen sind. Das Himation umhüllt den Unterkörper und die Beine, ein Stück der Unterschenkel und der Fuß sind unbedeckt; es ist – soweit noch zu sehen – auch über die linke Schulter gezogen. Die Reliefstruktur weist in diesem Bereich auf Gewandfalten. Der muskulöse linke Arm ist noch gut erkennbar. Den Kopf richtet der Mann auf den Hund, der sich vor ihm befindet. Das Haar fällt in den Nacken, ein Diadem drückt eine Kerbe in die Haarmasse, die Haarstruktur ist noch sichtbar. Der Mann trägt einen Vollbart. Vor ihm befindet sich ein schlanker Hund (Fig. 6a), der Kopf und Oberkörper duckt, so als würde er einen Bissen aufnehmen, den ihm sein Herr zugeworfen hat. Die Armbewegung des Sitzenden könnte auf eine derartige Geste weisen.

10 Der Türsturz ist beim Abtransport von Heroon zu Bruch gegangen und wurde damals notdürftig zusammengesetzt. Die Reliefs wurden bei dem Sturz stark zerstört, sodass fotografische Neuaufnahmen vor einer neuerlichen Restaurierung derzeit kaum neue Erkenntnisse bringen. Um die Reliefverzierung zu dokumentieren, wird daher auf die Aufnahmen des Türsturzes in situ zurückgegriffen. Heute befindet sich dieser im Hof des KHM und harrt einer Restaurierung. Der Türsturz besteht aus zwei Blöcken, die Reliefflächen sind derzeit nicht sichtbar. Für viele wertvolle Hinweise zur Erhaltung und ausführliche Gespräche zum Türsturz danke ich besonders Viktor Freiberger und auch Michael Loacker herzlich.

11 Die Reliefs sind kaum zugänglich, weshalb es derzeit nicht möglich ist, Maße der Figuren des Türstürzes zu nehmen.

12 Die Vertiefungen haben keine Entsprechung an dem Block der Außenseite.

BLOCK DER INNENSEITE (TAF. 25, 1)

Maße[13]:
L oben 314; L unten ges. 319; L links 80; rechts 75; Aussparung für Tür: 161; H links 96–96,5; rechts 98; T ca. 28

Erhaltung:
Der Block ist aus unzähligen Fragmenten zusammengesetzt.
Os: derzeit nicht sichtbar
Us: Oberfläche gräulich patiniert, recht gut geglättet
Rs: Abarbeitung um bis zu 13 cm tief in der linken Hälfte des Blockes; dort sehr grob behauen; Oberfläche am Rand weniger grob abgearbeitet
Linke und rechte Seite: Die Seitenflächen sind derzeit von einem Metallrahmen verdeckt und nicht sichtbar. Soweit noch erkennbar, sind die Oberflächen grau patiniert.

Der Block ragt seitlich über die Kanten der Leibungssteine hinaus. Analog zu den Sitzfiguren an der Außenseite sind an der Innenseite insgesamt acht Bes-Figuren angeordnet, deren Standfläche die Kante der Ausnehmung des Türstocks ist. Sie befinden sich etwas höher als die Figuren an der Außenseite. Um die Position der Figuren beidseitig der Ausnehmung für den Türrahmen in gleicher Höhe zu halten, hat man rechts vom Türrahmen eine glatte Leiste als Standfläche eingezogen, links die Figuren auf erhöhtes Terrain positioniert. Von den acht Figuren sind vier genau über dem Tor angeordnet, eine Figur rechts davon und drei weitere Figuren links davon. Insgesamt sind fünf Figuren sitzend und drei stehend gezeigt, alle musizieren oder führen Tanzbewegungen aus. Von den sitzenden Fig. 2, 4, 5, 7 und 8 sind alle bis auf Fig. 8 nach rechts gewandt. Die beiden äußeren Sitzenden wenden den Oberkörper zum Betrachter. Fig. 1, 3 und 6 sind stehend gezeigt, Fig. 6 frontal, die anderen im Profil. Die Aufteilung der Figuren ist unregelmäßig, sodass die Vermutung nahe liegt, die beiden stehenden Figuren im linken Teil wären nachträglich eingefügt worden, also nicht zum ursprünglichen Entwurf gehörig. Das könnte vielleicht auch für die stehende Fig. 6 gelten, die man ergänzt haben könnte, um den zu breit geratenen Abstand zwischen Fig. 5 und 7 auszugleichen. Die Reliefflächeist nach oben hin durch eine schmale gratige Leiste begrenzt.

Figur 1: Der Bes begrenzt die Szene am linken Rand und wendet sich nach rechts. Er steht auf den Ballen, der Oberkörper ist etwas zum Betrachter gewandt. Der linke Arm ist nach oben, der rechte vor der Brust angewinkelt. Wahrscheinlich hält er Krotala in den Händen. Der Körperbau der Figur ist gnomenhaft mit ausgeprägtem Gesäß, dicken Oberschenkeln und einem bauchigen Oberkörper. Die Kopfbedeckung ähnelt der Form eines Kalathos. Kopf und Gesicht sind stark verwittert, Details sind nicht erkennbar.

Figur 2: Unmittelbar vor Fig. 1 sitzt der Bes nach rechts auf einem Stein, den Kopf und Oberkörper zum Betrachter gedreht. Er befindet sich auf einer höheren Ebene als die ihn flankierenden Fig. 1 und 3. Beide Arme hat er angewinkelt vor der Brust, in den Händen hält er vermutlich einen Doppelaulos. Der Körperbau ist ähnlich/gleich dem von Fig. 1. Vom Kopf sind das schulterlange ausladende Haar und der Bart zu sehen. Das Gesicht ist stark verwittert. Er trägt eine Kopfbedeckung wie Fig. 1.

Figur 3: Vor dem sitzenden Bes Fig. 2 steht eine weitere Figur, die diesen rechts flankiert und ihm zugewandt ist. Auch dieser Bes steht auf den Ballen in einer tänzelnden Bewegung und hält in dem rechten angewinkelt hochgehobenen Arm und dem linken vor der Brust angewinkelten Arm Krotala. Der Kopf ist zum Betrachter gewandt und stark verwittert, Gesichtsstrukturen sind schlecht erkennbar. Die Körperform ist ähnlich der von Fig. 1, allerdings ist der Bauch stark betont und vorgewölbt.

Figur 4: Dieser Bes befindet sich genau links über dem Tor und sitzt auf einem Stein nach rechts, Oberkörper und Kopf sind dem Betrachter zugewandt. Das linke Bein ist etwas vorgestellt. Auch bei dieser Figur sind die zwergenhaften Körperformen gut erkennbar. In den Armen hält er ein rechteckiges Zupfinstrument mit rechteckigem Klangkörper, vielleicht eine Art Harfe oder Kithara, deren Seiten er mit den Fingern der rechten Hand zupft. Von dem grimassenhaften Gesicht sind die Konturen und Strukturen noch erkennbar, auf dem Kopf trägt er eine ausladende Kopfbedeckung, ähnlich einem Kalathos. Genau vor ihm bzw. zwischen ihm und Fig. 5 befindet sich ein kesselartiges Gefäß, das zu schweben scheint, da keine Standvorrichtung zu sehen ist. Vielleicht war diese auch durch Malerei angegeben.

Figur 5: Der Bes sitzt auf einem einfachen Diphros nach rechts, der Oberkörper ist zum Betrachter herausgedreht, der Kopf *en face* gezeigt. Die Beine stehen leicht versetzt, der rechte angewinkelte Arm schlägt ein Tympanon, das auf seine Oberschenkel gestützt ist. Das grimassenhafte Gesicht lässt sich noch erkennen, ebenso die abstehende Haarmasse und die ausladende Kopfbedeckung.

13 Da derzeit die Reliefseite des inneren Türsturzes nicht zugänglich ist, können keine Maßangaben zu den Figuren gemacht werden.

14 Vgl. die Rekonstruktion bei Benndorf – Niemann 1889; Marksteiner 2002, Abb. 191.

Figur 6: In ungefähr gleichem Abstand steht frontal ein weiterer Bes, der das linke Bein nach rechts herausdreht. Er hält beide Arme in Schritthöhe vor dem Körper, der Körperbau ist entsprechend gedrungen und zwergenhaft. Kopf und Gesicht sind stark verwittert. Ob er ebenfalls ein Instrument spielt, lässt sich nicht erkennen. Seine Haltung entspricht der für diese Gottheit charakteristischen Körperhaltung *en face*.
Figur 7: In etwa gleichem Abstand folgt eine weitere Sitzfigur nach rechts, die auf einem Amphoren-ähnlichen Gefäß, dessen Öffnung nach links zeigt, sitzt. Der Bes dreht ebenfalls den Oberkörper etwas heraus und wendet den Kopf frontal dem Betrachter zu. Er hält mit angewinkelten Armen einen L-förmig gebogenen Rahmen, der vermutlich als Instrument, ähnlich einer Harfe, gedeutet werden kann. Die Saiten sind nicht erkennbar. Die Haarmasse ist seitlich des Kinns weit ausladend, die einem Kalathos ähnliche Kopfbedeckung lässt sich gut erkennen.
Figur 8: Der sitzende Bes begrenzt die Szene am rechten Rand. Er wendet sich nach links, Oberkörper und Kopf sind dem Betrachter zugewandt. Das rechte Bein ist auf der Ferse vorgestellt. Er sitzt auf einem Gefäß, gleich wie Fig. 7, dessen Öffnung aber nach rechts zeigt. Mit den angewinkelten Armen hält er einen Doppelaulos vor dem Oberkörper. Das breite gnomenhafte Gesicht dieses Bes ist am besten erhalten, die weiten Nasenflügel sind gut sichtbar, ebenso die markanten Backenknochen und der breite Mund. Das stirnrahmende Haar setzt sich deutlich von der Stirn ab. Die Haarmasse ist weit ausladend, den Kopf bedeckt ein Kalathos-ähnlicher Aufsatz.

TÜRLEIBUNGSSTEINE MIT TÄNZERFIGUREN, I 693a. b (TAF. 25, 1–3; 26, 1–6)

Die Leibungssteine sind an der Außenseite und den beiden Durchgangsseiten ohne Schmuck, die Dübellöcher für die Aufnahme des Balkens der ursprünglich eingesetzten Holztüren sind erhalten[14].

LINKER TÜRLEIBUNGSSTEIN, I 693a (TAF. 25, 1. 2; 26, 1. 2. 5)

Maße:
H links 215,5; rechts 212; B 64; T 101–102; Rand B 2–3 cm
Rückseite: B ges. 76,5; B 51,5 bis Rücksprung; Rücksprung: T 18; B zur Durchgangsseite 26; linke Seite: bei 61 cm von der Oberkante gemessen, ist die Fläche um 1 cm abgearbeitet
Durchgangsseite: B (= T des Blockes) von Reliefseite 51; Vorsprung Türstock um 14–15 cm, B 33; Rücksprung 26, B 18; DL an der Durchgangsseite innen (von OK 72; von Kante der Reliefseite 15): H 7; B 8; T 4
Sockel: H 40; Figur: H 175; B max. 60; Kopf mit Haaransatz H 17,5; B mit Haar 23–24; Gesicht B 11,5; Kalathos: H 23,5; B max. 41; Arm: L Ellenbogen bis Finger, links 33; rechts ca. 35; Hüfte B 31,5; Bein: L Knie bis Fuß links ca. 41; Hand: L rechts ca. 17,5; B links 7
Relief: H 2–9

Erhaltung:
Block: weißliche Oberfläche an allen Seiten, stellenweise hellbraune Verfärbung; zahlreiche Bohrlöcher und Risse, kaum Bearbeitungsspuren erkennbar
Relieffläche: zwei größere Fragmente unten an der linken

Der gesamte Block ist aus einem Stück gefertigt. An der linken Seite, an die die Friesblöcke und die Steine der Umfassungsmauer anschlossen, ist die Oberfläche grob abgearbeitet. Der Türrahmen ist von der Außenseite durch einen Vorsprung verschmälert, der den Rahmen für die eigentliche Türe, die vermutlich aus Holz gefertigt war, bildete. Die Angeln der Türflügel waren im Schwellstein und im Türsturz verankert, die entsprechenden Einlassungen sind noch heute auf dem in situ vorhandenen Schwellstein sichtbar (Taf. 22, 4; 24, 4). Die quadratischen Einlassungen (DL) an den inneren Druchgangsseiten nahmen vermutlich den Balken zum Verschließen des Tores auf. Die Türflügel öffneten sich nach innen. Die Flächen der Durchgangsseiten sind grob geglättet. Die Oberseiten dienten als Auflager für den Türsturz und weisen Spitzmeißelspuren und Zahneisenbearbeitung auf.
Die Relieffläche ist über die gesamte Länge bzw. Breite konkav vertieft, der obere Rand des Kalathos der Figur schließt mit der Ok des Blockes ab.
Figur: Die männliche Figur ist nach rechts gewandt und führt eine Tanzbewegung aus, indem sie den rechten Fuß vor den linken stellt und beide Fersen anhebt, also auf den Zehenspitzen steht. Die Schrittstellung erfolgt nach rechts, zur Türöffnung hin, der Oberkörper und der geringfügig zur Seite geneigte Kopf sind zum Betrachter gewandt, die linke Schulter ist aufgrund der Drehbewegung angehoben. Den linken Arm hält der Tänzer in Schulterhöhe angewinkelt, die Finger der Hand sind angezogen. Der rechte Arm reicht über den Rand bis zur Kante des Steins und hängt seitlich herab, leicht gebeugt, die Hand ist geschlossen und berührt den Oberschenkel. Das Haar rahmt die

Ecke angefügt. Tw. Absplitterungen an den Kanten des Blockes, ebenso an den Unterschenkeln und Füßen der Figur, am linken Arm und an den Gewandfalten; Oberfläche am Kopf und Kalathos verrieben
Os: weißliche Oberfläche mit mittelgrobem Spm und flächigem Zahneisen
Us: nicht sichtbar
Linke Seite: sehr grob behauen; Ausbrüche an der linken oberen und unteren Ecke, an der rechten oberen und unteren Ecke; an den Kanten, an den Ls: Randschlag mit grobem bis mittelgrobem Spm
Rs: große Bohrlöcher, Ausbrüche an rechter oberer Ecke und Kante; kleinere Ausbrüche an den beiden unteren Ecken
Durchgangsseite, rechte Seite: mittelgrober Spm und Zahneisen; an den Seiten des Türstocks kleine Absplitterungen an den Kanten, Bohrlöcher und Hohlräume, Risse

Stirn, einzelne Strähnen setzen sich auf dem Reliefgrund fort. Der Kalathos ist weit ausladend, flach gearbeitet und reicht in den oberen Rand des Blockes. Die Figur trägt einen ärmellosen Chiton, der knapp über dem Knie endet. Die Rockfalten schwingen im unteren Bereich bogenförmig und S-förmig aus. Das Inkarnat ist schwammig und weich modelliert, die Augen liegen eng beisammen. Unter den zarten Falten des Chitons zeichnen sich der Bauch und die Geschlechtsteile des Mannes ab.

RECHTER TÜRLEIBUNGSSTEIN, I 693b (TAF. 25,1; 26,3-6)

Maße:
H 211–212,5; B unten 64; Mitte 66; oben 67; T 98–99,5; Rand um Relief: 2–3 cm
Rückseite: B ges. 81,5; B bis Rücksprung 55; Rücksprung T 17,5–18; B zur Durchgangsseite 26–26,5; Durchgangsseite: B (= T des Blockes) von Reliefseite 48,5–49; Vorsprung Türstock 13,5–15; Rücksprung 26–26,5; B 17,5–18; DL an Durchgangsseite (von Ok 72, von Reliefseite 25): H 9,5–10; B 8; T 4; rechte Seite: an der rechten oberen Ecke ist eine Fläche von ca. 60 x 60 cm bis zu 3 cm abgearbeitet; an der linken unteren Ecke ist eine Fläche von H 115, B 40 bis zu 3,5 cm abgearbeitet.
Sockel: H 41–41,5; Figur: H 171; B max. 61; Kopf: H mit Haaransatz max. 18; B mit Haar max. 21; Gesicht B 11,5; Kalathos H 15,5; B 39–40; Arm: L Ellenbogen bis Fingerspitze links 35; rechts 39,5; Hand: B links max. 9; L rechts 17,5; Hüfte B 31; Fuß L links 21; rechts 24,5
Relief H 2–9 cm

Erhaltung:
Block: weißliche Oberfläche an allen Seiten, tw. hellbraune Verfärbung; Bohrlöcher und Risse
Reliefseite: Absplitterungen an den Kanten des Rahmens, an den Unterschenkeln, Füßen und Händen der Figur, am Kinn; Oberfläche am Kalathos, Kopf und Körper verrieben; Ausbrüche am Sockel; grober Spm und Bohrlöcher; Reliefläche ist konkav vertieft (1–6,5 cm)
Os: weißliche Oberfläche mit mittelgrobem Spm und flächig Zahneisen; Mörtelspuren (rezent?)
Us: nicht sichtbar
Linke Seite: mittelgrober Spm, Bohrlöcher
Rechte Seite: Randschlag mit grobem Spm, sonst sehr grob
Rs: mittelgrober Spm, vereinzelte, tw. große Bohrlöcher

Literatur:
Benndorf – Niemann 1889, 56–96 Taf. 6; Gurlitt 1894, 285; Noack 1893, 306 f. Anm. 1; Weege 1926, 47 f. Abb. 50; Praschniker 1933a, 31–40 Abb. 1; Cook 1940, 1001 f. Abb.

Zum Block vgl. oben linker Türleibungsstein.
Die Reliefläche ist über die gesamte Länge bzw. Breite konkav vertieft, der Kalathos der Figur reicht bis zum oberen Rand des Blockes.
Figur: Die männliche Figur ist nach links gewendet und führt eine Tanzbewegung aus, indem sie – gegengleich zur Figur auf dem linken Leibungsstein – den linken Fuß vor den rechten setzt und ebenfalls auf den Zehenspitzen steht. Der Oberkörper und der Kopf sind dem Betrachter zugewandt. Der rechte Arm ist nach oben angewinkelt, die Handfläche ist geöffnet, die Fingerspitzen zeigen nach oben. Der linke Arm hängt seitlich leicht gebeugt herab, die Finger sind eingerollt und berühren die Hüfte. Das schwammige Gesicht wird von Haar gerahmt, das fast bis zur Schulter reicht und als kompakte Masse gearbeitet ist. Die Augen sind engstehend. Der Kalathos ist weniger ausladend als bei der anderen Figur und auch höher im Relief gearbeitet. Der Tänzer trägt einen ärmellosen Chiton, der knapp oberhalb des Knies endet. Die Falten des Rockes sind glockenförmig ausladend und reichen bis zum Rand der Reliefläche. Sie schwingen in weiten Bögen aus. Unter dem Gewand zeichnen sich Brustkorb und Bauch sowie die Geschlechtsteile ab.

812; Eichler 1950, 7–11. 48 f. Taf. 1; Borchhardt 1976a, 141; Bruns-Özgan 1987, 58–60; Oberleitner 1994, 20 f. Abb. 16. 17. 29. 30; Tran Tam Tinh 1986, 99 Nr. 7 Taf. 74; Boardman 1998, 242 Abb. 222, 2; Benda-Weber 2005, 121–124. 131–136; Borchhardt 1999, 56 f. Taf. 5. 6; Marksteiner 2002, 186–189; Barringer 2008, 183–185 Abb. 141–142; Kolb 2008a, 81–93 Abb. 136; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 209–218; IDD s. v. Bes.

AMAZONOMACHIE, I 516a. b; I 517 (TAF. 27-32; 197, 1-198, 1)
Südwand, außen, links vom Tor; obere Friesreihe

Die Friesreihe erstreckt sich insgesamt über eine Länge von ca. 5,83 m und besteht aus zwei langen Platten; die kurze Platte, die den Anfang auf der linken Seite bildete, fehlt[15]. Insgesamt sind 19 Figuren erhalten: sechs Griechen, zehn Amazonen, drei davon zu Pferde. Mindestens eine Figur, eine Amazone, ist auf der nicht mehr erhaltenen Platte links von I 516a zu ergänzen. Auf I 516 befinden sich zehn, auf I 517 neun Figuren.

I 516a (TAF. 27, 1. 2; 197, 1)

Maße:
Platte: L oben 180,4; L unten 187; L Rs oben 177,5; unten 185,5; H links 61,2; H Mitte 61; H rechts 61,6; H Rs links 62,5; rechts 62,5
Rand: oben 1,2–2; unten 2,2–4,7 (Bodenerhebung); links 2,2–4; rechts: Bruch
Fig. 1: H 56,5; Schild Dm 28,5; Fig. 2: H 51; Fig. 3: H 30,2; Fig. 4: H 47; Fig. 5: H 48; Fig. 6: H 33,5; L 57; Fig. 7: H 34,2
Relief: H max. 3,5

Erhaltung:
Die Platte besteht aus insgesamt acht Fragmenten. Die rechte obere Ecke und der rechte Rand fehlen. Im linken unteren Fragment befindet sich ein rezentes quadratisches DL, das nach Auskunft von A. Bernhard-Walcher für eine Verbindung zur rechten langen Platte angebracht wurde, aber ungenutzt blieb.
Relieffläche: graue Patina; Oberfläche stark verwittert, Gesichter und Körper verwittert; Gliedmaßen der Fig. fast gänzlich skelettiert; unzählige muldenförmige Bohrlöcher, Hohlräume, Flechten
Os: graue Patina; Oberfläche etwas verwaschen; kaum Bearbeitungsspuren; viele Bohrlöcher, Hohlräume; vorne mittig ein kleines rezentes Loch
Us: weißliche Oberfläche mit stellenweise rötlicher Färbung; Saum gräulich patiniert, mit kleinen Bohrlöchern, Hohlräumen und Rissen; mittelgrober Spm; Zahneisen über gesamter Oberfläche; Ausbrüche links zur Rs
linke Stoßfläche: graue Patina; Saum, dahinter grober Spm; Bohrlöcher, Hohlräume
rechte Stoßfläche: weißlich-graue Oberfläche; Bruch; drei rezente nahezu quadratische DL (L 4 x 4,5; T 7–8); Zahneisen; Bohrlöcher, Spalten

Die Platte (I 516a) ist der linke Teil von I 516. Die Bruchstelle zu I 516b verläuft zwischen den Fig. 7 und 8. Zu sehen ist ein Kampf zwischen Griechen und Amazonen, die zu Pferd und zu Fuß kämpfen. Die ursprünglich links anschließende Platte war bei der Entdeckung der Grabanlage nicht mehr vorhanden (die Oberfläche der darunterliegenden Kentaurenplatte I 518a ist an dieser Stelle grau patiniert). Zum oberen Plattenrand steigt der Reliefgrund an. An den linken Plattenrand ist kein Baumstamm gesetzt. Die linke Seite ist schräg geschnitten und verjüngt sich etwas nach oben.
Figur 1: Der Hoplit kämpft in Schrittstellung mit dem rechten Bein voran nach links. Der Krieger ist im Profil gezeigt, der Oberkörper zum Betrachter herausgedreht. Der rechte Arm ist etwas vorgestreckt und hält ein Schwert schräg nach oben, dessen Klinge in den linken Rand reicht. Mit der Linken zieht er den perspektivisch verkürzten Rundschild seitlich an den Körper. Er kämpft vermutlich gegen eine Amazone, die auf der nicht mehr erhaltenen Platte links dargestellt war. Bekleidet ist der Krieger mit einem knielangen Chiton, einem Muskelpanzer sowie einem korinthischen Helm mit langem Busch. Er trägt einen Vollbart. Die Figur ist verwittert, die Gliedmaßen z. T. skelettiert.
Figur 2: Der Krieger attackiert die zu Boden gegangene Amazone Fig. 3 und tritt mit dem linken Fuß auf deren Oberschenkel. Der Unterkörper und die Beine sind fast frontal, das rechte Bein etwas nach links gestellt. Mit dem Oberkörper wendet er sich der Gegnerin zu und packt diese mit der rechten Hand am Haar. Die Linke hält den Rundschild, von dem ein Stück der Innenseite zu sehen ist. Der Krieger trägt einen knielangen Chiton, einen Muskelpanzer sowie einen Umhang, von dem einzelne Falten an der linken Schulter und am Rücken sichtbar sind. Den Kopf bedeckt ein Pilos. Die Gliedmaßen sind skelettiert, die Figur und das bartlose Gesicht insgesamt verwittert.
Figur 3: Die Amazone ist zu Boden gestürzt und wehrt sich gegen den Angriff von Fig. 2. Ihr stark verwitterter Oberkörper ist fast frontal, das rechte Bein zur rechten Seite aufgestellt, der Fuß befindet sich hinter jenem von Fig. 2, das linke Bein ist eingeschlagen. Der linke angewinkelt hochgehobene Arm greift zur rechten Hand des Gegners auf dessen Kopf, die angehobene Rechte fasst dessen rechten Unterarm. Der Kopf der Amazone wird von Fig. 2 zur rechten Schulter gezogen. Soweit erkennbar, trägt sie einen knielangen Chiton und eine phrygische Mütze mit Seitenlaschen.

15 Die Länge der Platten sind Maximalwerte.

Figur 4: Die Amazone läuft mit dem linken Bein voran nach links und eilt Fig. 3 zu Hilfe. Ihr Körper ist stark verwittert, die Gliedmaßen skelettiert. Mit dem vorgestreckten linken Arm hält sie ein Tierfell schützend vor sich, dessen herabhängender Skalp deutlich sichtbar ist. Der rechte Arm ist hinter dem Körper gesenkt, in der Hand hält die Figur eine Waffe, vielleicht eine Axt. Soweit erkennbar, trägt sie einen kurzen Chiton. Der Kopf ist stark verwittert, Details lassen sich nicht erkennen.
Figur 5: Die Amazone steht mit dem Rücken zu Fig. 4 und setzt den Schritt mit dem linken vorgestellten Bein nach rechts. Ihr Oberkörper ist vorgebeugt, mit dem vorgestreckten rechten Arm hält sie den im Relief noch schwach erkennbaren Flexbogen, mit der linken, nicht sichtbaren Hand spannt sie die Sehne. Ihr Ziel ist der Krieger Fig. 8 der Platte I 516b, der das Pferd Fig. 6 der berittenen Amazone Fig. 7 mit dem Speer getroffen hat. An der linken Hüfte ragt ein Stück des Köchers vor. Die Amazone trägt einen kurzen gegürteten Chiton, eine Chlamys, die am Rücken herabhängt, und eine phrygische Mütze. Die Gliedmaßen der Figur sind z. T. skelettiert, das Gesicht ist verwittert.
Figur 6: Das Pferd der Amazone Fig. 7 knickt mit den Vorderbeinen nach rechts ein, der Kopf neigt sich zum Boden. Ohren und Mähne sind mit dem linken Teil der Platte weggebrochen und befinden sich auf I 516b. Der Schweif des Pferdes rollt sich zum Hinterteil ein.
Figur 7: Die Amazone hält sich noch auf dem Rücken des niedersinkenden Pferdes Fig. 6, sie sitzt auf einer Schabracke, das rechte Bein ist angezogen, der rechte Arm stützt sich mit der Axt in der Hand am Nacken des Tieres auf. Der linke Arm ist vorgestreckt und hält eine Pelte, die auf der Platte I 516b zu sehen ist. Die Amazone trägt lange Hosen, ein gegürtetes Ärmelgewand und eine phrygische Mütze. Vom Rücken bauschen sich die Falten der Chlamys fächerförmig auf, vom linken Arm hängen Gewandfalten herab. Die Figur zeigt Verwitterungsspuren, bes. im Kopfbereich.

I 516b (TAF. 28, 1. 2; 197, 1–198, 1)

Maße:
Platte: L oben 134,4; L unten 129,5; L Rs oben 130; unten 130; H links 61; H Mitte 61,3; H rechts 61,6; H Rs links 62; rechts ca. 62
Rand: oben 1–1,8; unten 2,8–5,5 (Bodenerhebung); rechts 2,5–4,1 (Ast 0,257)
Fig. 6+7 (I 516a): Pferdekopf H 15; Pelte L 12,1; Fig. 8: H 52,2; Schild Dm 30; Fig. 9: H 48; Fig. 10: H 48,8; Pelte L 13; Pferdeschweif von I 517, Fig. 1: L 6,5
Relief: H max. 3,5

Erhaltung:
Ein Fragment ist an der rechten unteren Ecke angefügt.
Reliefläche: graue Patina; Oberfläche stark verwittert; Gliedmaßen der Fig. meist skelettiert; Gesichter verwittert; viele, tw. große Bohrlöcher, Hohlräume, Flechten
Os: graue Patina; Saum verrieben, dahinter grober Spm; Oberfläche etwas verwaschen; Bohrlöcher, Risse
Us: weißliche Oberfläche, verrieben; Saum (?), links eingekerbt; Zahneisen über ges. Fläche; mittelgrober Spm; Ausbruch zur Rs
linke Stoßfläche: oben graue Patina, sonst weißliche Oberfläche; Bruch mit drei rezenten DL (L 4 x 4; T 7,5–8); Bohrlöcher, Risse

Dieses Relief schließt rechts an I 516a und zeigt einen Krieger, zwei Amazonen und die Pelte der Fig. 7 von der vorangehenden Platte I 516a. Zum oberen Plattenrand hin steigt der Reliefgrund an. An den rechten Plattenrand ist ein Baumstamm gesetzt, von dem oben ein breiter flacher Ast absteht. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich nach unten.
Figur 8: Der Krieger ist im Ausfallschritt mit dem linken Bein voran nach rechts gezeigt, Oberkörper und Kopf wendet er nach links zu Fig. 7 der Platte I 516a, von der auf dieser Platte noch der linke Unterarm und die Pelte sowie der Nacken mit der Mähne und das Ohr ihres Pferdes Fig. 6 zu sehen sind. Der linke angewinkelte Arm des Kriegers umfasst einen Rundschild, von dem die Innenseite sichtbar ist, der rechte angehobene Arm reißt den Speer hoch, mit dem er das Pferd Fig. 6 der Platte I 516a getroffen hat. Der Krieger ist bis auf eine Chlamys, die an der rechten Schulter befestigt ist und über die Brust und den Rücken herabfällt, nicht erkennbar bekleidet. Auf dem Kopf trägt er einen Pilos. Die Gliedmaßen sind skelettiert, die gesamte Figur ist stark verwittert, vom Gesicht sind die Augen, die Mundpartie und der Bart erkennbar.
Figur 9: Die Amazone ist im Profil gezeigt und greift im Ausfallschritt nach rechts, mit dem linken Bein voran den Krieger Fig. 4 der anschließenden Platte I 517 an. In der gesenkten Rechten hält sie waagerecht eine Lanze, bereit zum Angriff. Über dem linken vor dem Körper angewinkelten Arm hängt ein Tierfell, der Skalp ist deutlich zu sehen. Die Amazone trägt einen knielangen gegürteten Chiton, Embades und eine phrygische Mütze. Die Figur ist stark verwittert, bes. im Kopfbereich.
Figur 10: Die Amazone setzt den Schritt mit dem rechten Bein voran nach links, der Körper ist zum Betrachter gedreht. Sie holt mit der Lanze in der angewinkelten Rech-

rechte Stoßfläche: Saum mit Bohrlöchern, Hohlräumen, dahinter grob behauen; Oberfläche verwittert; Ausbrüche zur Rs

ten zum Stoß auf das Pferd Fig. 1 der rechts anschließenden Platte I 517 aus. In der zur Seite gestreckten Linken hält sie eine Pelta. Den Kopf wendet sie nach rechts, dem Gegner zu. Sie ist mit einem kurzen gegürteten Chiton und einem langen Mantel bekleidet, der über die Schultern gerutscht ist und am Rücken in dichten Falten fast bis zum Boden herabhängt; darunter sind Fellstiefel zu erkennen. Vermutlich trägt sie eine phrygische Mütze. Die Figur ist stark verwittert, bes. im Kopfbereich. Am rechten unteren Bildrand ist das Schweifende des Pferdes Fig. 1 der Platte I 517 zu sehen, im oberen Teil der weit nach links ragende Ast des Baumstammes.

I 517 (TAF. 29, 1. 2–30; 31, 1. 2–32, 1. 2; 198, 1)

Maße:
Platte: L oben 262,1; L unten 260,7; L Rs oben 261,5; unten 248,5; H links 61,2; H Mitte 1: 60,6; H Mitte 2: 61; H rechts 60,8; H Rs links noch 60; rechts 61
Rand: oben 0,7–2,2; unten 2–7,3 (Bodenerhebung); links 2,3–5 (Ast 6,3); rechts 2,2–4
Fig. 1: H 53,5; L 53; Fig. 2: H 41; Fig. 3: H 33,2; L 54,3; Schild L 15,3; Fig. 4: H 52,2; Schild L 29,5; Fig. 5: H 48; Schild L 28,5; Fig. 6: H 43; Fig. 7: H 56,2; L 52,5; Fig. 8: H 40 (mit Schild 43); Schild L 27; Fig. 9: H 53,5
Relief: H max. 3,5–4

Erhaltung:
Relieffläche: graue Patina; Oberfläche stark verwittert; Gesichter der Fig. verwittert; Gliedmaßen tw. skelettiert; viele kraterförmige und tw. tiefe Bohrlöcher, Hohlräume; Spalten, Risse, Flechten
Os: graue Patina; Saum, recht gut geglättet; eventuell feiner Spm, sonst mittelgrober Spm; einige Bohrlöcher, Hohlräume, Flechten; Ausbrüche zur Relieffläche und Rs
Us: graue Patina, sonst weißliche Oberfläche; Saum verwaschen, dahinter grober Spm; viele kleine Bohrlöcher, Hohlräume; stellenweise rötliche und violette Färbung; Absplitterungen zur Rs
linke Stoßfläche: hellgraue Patina und weißliche Oberfläche; Saum, sonst mittelgrober bis grober Spm; viele kleine Bohrlöcher, Hohlräume, Risse; Ausbrüche zur Rs
rechte Stoßfläche: graue, zur Rs hellgraue Patina; Saum mit feinem Spm, sonst mittelgrober bis grober Spm; Hohlraum zur Relieffläche, Spalten, Risse, Flechten

Literatur:
Benndorf – Niemann 1889, 180–183 Taf. 23; Gurlitt 1894, 283–289; Praschniker 1933a, 23 f. 31–40; Eichler 1950, 53 f. Taf. 4/5; Borchhardt 1976a, 141; Childs 1976, 281–316; Bruns-Özgan 1987, 56–81, bes. 58–60; Oberleitner 1994, 22 f. Abb. 31–33; Boardman 1998, 242 Abb. 222, 8; Marksteiner 2002, 186–189; Barringer 2008, 175 Abb. 132; Kolb 2008a, 81–93; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 209–218.

Auf dieser Platte sind vier Amazonen, zwei davon zu Pferd, und drei Griechen in Kampfhandlungen verwickelt. Zum oberen Plattenrand steigt der Reliefgrund an. An den linken Rand der Platte ist ein Baumstamm gesetzt, von dem ein Aststumpf absteht. Die linke Seite der Platte ist schräg geschnitten und verjüngt sich geringfügig nach oben.
Figur 1: Das Pferd hält im Galopp inne und bäumt sich auf, die Vorderbeine sind in der Luft, die Hinterbeine etwas eingeknickt. Das Tier hat einen kurzen Hals und einen kleinen Kopf, der Schweif ist auf dem Plattenrand von I 516b gearbeitet. Die Zügel sind sichtbar. Der Mähnenkamm zeichnet sich im Relief ab, der Kopf ist verwittert, die Gliedmaßen tw. skelettiert.
Figur 2: Die Amazone sitzt auf dem Pferd Fig. 1 auf einer Schabracke, die sich schwach im Relief abzeichnet, das rechte Bein hängt am Pferdekörper herab, der Fuß ist nach außen gedreht, die Zehen abgebrochen. Ihr Oberkörper ist aufgerichtet, mit der gesenkten Rechten umfasst sie den Lanzenschaft, den sie waagerecht entlang des Pferdekörpers hält. Mit der Linken hält sie die Zügel, die sich am Hals des Pferdes als Relief abzeichnen. Der Kopf ist stark verwittert. Bekleidet ist die Amazone mit einem kurzen Chiton, einer Chlamys, die am Rücken herabhängt, und einer phrygischen Mütze.
Figur 3: Die Amazone ist zu Boden gestürzt, hat das rechte Bein nach links aufgestellt und kniet auf dem linken eingeschlagenen Bein. Mit dem ausgestreckten linken Arm, der die Pelte hält, stützt sie sich am Boden ab. Der rechte Arm ist hochgehoben und umfasst den Unterarm des Kriegers Fig. 4, der ihr das Schwert in den Hals rammt. Sie trägt einen kurzen gegürteten Chiton, der von den Schultern gerutscht ist und die Brüste freilässt. Ihr Haar scheint kurz und dicht gelockt, das zum Betrachter gewandte Gesicht ist stark verwittert.
Figur 4: Der Krieger ist in weiter Schrittstellung nach links gezeigt, das vorgestellte rechte Bein ist stark gebeugt und von der Pelte der Fig. 3 verdeckt. Der Oberkörper ist zum Betrachter gerichtet, der Kopf im Profil zu sehen. Mit der vorgestreckten Rechten rammt er der Amazone Fig. 3 das Schwert in den Hals, mit der Linken zieht er den Schild dicht an seine Schulter. Der Krieger trägt einen knielangen Chiton, einen Muskelpanzer und einen attischen Helm mit hohem Busch. Das Gesicht ist verwittert, die Gliedmaßen z. T. skelettiert.
Figur 5: Dieser Hoplit wendet sich in weiter Schrittstellung nach rechts und beugt beide Knie. Sein Oberkörper ist nach vor geneigt, der rechte Arm hängt seitlich herab und umfasst ein Schwert, der linke ist etwas vorgestreckt und hält den perspektivisch verkürzten Rundschild schützend vor den Körper. Der Krieger trägt einen kurzen Chiton und einen Panzer, dessen Pteryges sich im Relief deutlich abzeichnen, sowie einen attischen Helm mit hohem und langem Kammbusch. Die Figur ist stark verwittert, die Gliedmaßen sind skelettiert.
Figur 6: Das Pferd bäumt sich durch das plötzliche Abstoppen auf, stemmt das linke Vorderbein gegen eine Bodenerhöhung, das rechte ist angehoben. Die Hinterbeine sind eingeknickt, das rechte ist ebenfalls angehoben. Sein Kopf ist hochgeworfen, der

Schweif berührt den Boden. Die Zügel zeichnen sich im Relief ab, der Kopf ist verwittert. Figur 7: Die Amazone sitzt auf einer Schabracke, die vor dem Hals des Pferdes Fig. 6 gebunden ist, das linke Bein weit nach außen gedreht, sodass die Zehenspitze nach hinten zeigt. Mit der linken Hand hält sie die Zügel, mit dem angehobenen rechten Arm holt sie zum Schlag mit der Axt aus. Sie trägt einen kurzen Chiton und eine Chlamys, die am Rücken fächerförmig hochflattert, sowie eine phrygische Mütze. Die Profilkonturen ihres Gesichtes sind erkennbar. Die Figur ist stark verwittert.
Figur 8: Der Krieger ist im Profil gezeigt und kniet mit dem linken Knie auf dem Boden nach rechts, das rechte Bein ist nach hinten ausgestreckt. Der rechte Arm hängt herab, auf dem Boden ist eine Erhebung zu sehen – möglicherweise ein Stein, den er hochzuheben versucht. Der linke Arm ist erhoben und hält den verkürzt dargestellten Rundschild, dessen Innenseite sichtbar ist, schützend gegen den Angriff der Amazone Fig. 9 vor den Körper. Der Krieger ist nackt und trägt einen korinthischen Helm mit langem Kammbusch. Das Gesicht ist verwittert, der Vollbart und das Haar an der rechten Seite sind noch gut erkennbar.
Figur 9: Die Amazone ist mit dem rechten vorgesetzten Bein in Schrittstellung nach links gezeigt. Der linke Fuß reicht in den Plattenrand. Beide Arme sind nach hinten hochgehoben und führen die Axt, mit der sie zum Hieb auf Fig. 8 ausholt. An der linken Körperseite hängen Bogen und Köcher, der Gurt ist noch unter der Achsel zu erkennen. Sie trägt einen kurzen gegürteten Chiton und eine phrygische Mütze. Das Gesicht ist verwittert.

KENTAUROMACHIE, I 518a. b; I 519 (TAF. 33-38; 197, 1-198, 1)

Südwand, außen, links vom Tor; untere Friesreihe

Diese Friesreihe zeigt die thessalische Kentauromachie, die sich insgesamt über eine Länge von ca. 6,63 m erstreckt und noch aus zwei langen Platten besteht. Insgesamt sind 21 Figuren zu sehen: 13 Lapithen (elf Männer und zwei weibliche Figuren), ein Pferd und sieben Kentauren. Elf Figuren, davon drei Kentauren und ein Pferd, sind auf I 518 und zehn, davon vier Kentauren, auf I 519 dargestellt.

I 518a (TAF. 33, 1; 197, 1)

Maße:
Platte: L oben 72,5; L unten ca. 100; L Rs oben noch 73; unten noch 101; H links 62; H rechts 625 (von der rechten oberen Kante nach unten); H Rs links 62,5; rechts 64,5
Rand: oben 1,5–2; unten 3–5; links 1,5–2
Fig. 1: H ca. 33; Fig. 2: H 56; Fig. 3 (Pferd): H 31,7; Kopf H 9,5; Fig. 4: H max. 37; B noch 20,5; Kopf L 8 (s. auch I 518b)
Relief: H max. 4

Erhaltung:
Relieffläche: graue Patina; Oberfläche stark verwittert, Bohrlöcher, Risse; Gliedmaßen skelettiert; bes. Fig. 1 und Kentaur Fig. 2 verwittert
Os: links graue Patina, rechts hellbraune Patina mit rötlicher Färbung; Spuren von Zahneisen, tw. Ausbrüche, bes. in der Mitte und zur Rs
Us: weißliche Oberfläche mit rötlicher Färbung, Saum mit

Der linke abgebrochene Teil a der gesamten Platte I 518 zeigt einen Kentauren, der einen Griechen attackiert, und nach rechts ein Pferd mit Reiter, wobei der vordere Körperteil beider jeweils mit dem Plattenteil b weggebrochen ist. Der linke Plattenrand wird von einem Baumstamm begrenzt, von dem im oberen Drittel ein Aststumpf absteht. Zum oberen Plattenrand steigt der Reliefgrund an. Die linke Seite ist schräg geschnitten und verjüngt sich nach oben.
Figur 1: Der Lapithe kniet nach rechts auf dem rechten Knie, das linke Bein ist aufgestellt. Sein rechter Fuß reicht über den Plattenrand hinaus und ist nicht mehr dargestellt. In der gesenkten Rechten, die in den Plattenrand reicht, hält er ein Schwert, den linken Arm hat er mit dem Mantelumhang, den er schützend vor den Körper hält, hochgehoben, um die Huftritte des Kentauren abzuwehren. Den stark verwitterten Kopf hebt er zum Angreifer hoch. Der Krieger trägt einen knielangen Chiton und eine Chlamys, die an der rechten Schulter befestigt ist. Die Gliedmaßen sind skelettiert, die gesamte Figur stark verwittert.
Figur 2: Der Kentaur bäumt sich auf und berührt mit den Vorderbeinen Fig. 1, der Oberkörper ist aufgerichtet. Beide Arme holen mit einem langen gegabelten Ast weit zum Schlag auf den Gegner aus. Der Kopf ist auf das Opfer zu seinen Füßen gerichtet, die

grauer Patina; Zahneisen; kleine Bohrlöcher, Risse; von linker Kante bis ca. Mitte: oben eine längliche Einkerbung, sehr seicht, ca. 2–3 cm breit; Ausbruch an der linken unteren Ecke
linke Stoßfläche: graue Patina; grober Spm, Bohrlöcher, Hohlräume und Spalten; Ausbruch an rechter unterer Ecke und zur Relieffläche
rechte Stoßfläche: hellbraune Patina; Bruch zu I 518b, drei rezente DL (L 4–4,5 x 5,5; T 6,5–9) für Verbindung zu I 518b

Gesichtsstrukturen sind kaum erkennbar, nur die dichte Haarmasse und der Vollbart zeichnen sich ab. Der Kentaur trägt ein Fell, dessen Skalp über der Kruppe zu sehen ist, der Schweif berührt den Boden. Die gesamte Figur ist stark verwittert, die Gliedmaßen sind skelettiert.
Figur 3: Das Pferd knickt aufgrund der plötzlichen Wendung nach außen mit den Hinterbeinen ein, das rechte Vorderbein ist stark skelettiert. Der Kopf wird von dem Reiter nach rechts gerissen. Hals und Kopf des Pferdes sind auf der Anschlussplatte I 518b gearbeitet.
Figur 4: Der Reiter zieht den rechten Unterschenkel weit hinauf, fast waagerecht, der rechte Arm führt die Zügel. Von seinem Oberkörper sind nur die rechte Schulter und die Brust auf dieser Platte zu sehen, der Rest befindet sich auf der Anschlussplatte I 518b. Den rechten Arm reißt er zurück, ein Reliefrest davon ist noch an der Taille zu sehen. Die Figur trägt einen gegürteten Chiton.

I 518b (TAF. 33, 2. 3; 34, 1. 2; 197, 1)

Maße:
Platte: L oben 223,5; L unten noch 193,2; L Rs oben 219,5; unten 193,5; H links 62,7; H Mitte 1: 62,5; H Mitte 2: 62,4; H rechts 63,4; H Rs links 64; rechts 63,5
Rand: oben 1–2; unten 2,5–6 (Bodenerhebung); rechts 3,5–4,3 (Schweif des Kentauren von I 519: 5,2)
Fig. 3 (Pferd, s. auch oben I 518a): H 31,7; Kopf H 9,5; Fig. 4: H max. 37; B noch 20,5; Kopf L 8; Fig. 5: H 54; Kopf H 8; Fig. 6: H 35; Fig. 7 (Kentaur): H 44; L 52; Fig. 8: H 56; L 40,7; Kopf H 9,5; Fig. 9 (Kentaur): H 44,3; Kopf H 10; L 56,5; Fig. 10: H 47,2; B noch 40; Kopf H ca. 7; Fig. 11: H 51,7; B 41,4; Kopf H 8
Relief: H max. 4,5

Erhaltung:
Am rechten unteren Rand ist ein Fragment angefügt, die rechte untere Ecke ist weggebrochen.
Relieffläche: graue Patina; Fig. stark verwittert, Gliedmaßen meist skelettiert, Rand tw. abgewittert, Gesichter verwittert und verrieben; viele Bohrlöcher, Hohlräume, Spalten, Flechten
Os: hellbraune Patina; Saum, am Rand rau und verwittert; stellenweise Zahneisen bis zur Rs, sonst grober Spm und grob behauen; Bohrlöcher, Hohlräume, Risse, Sinterbildung mit rötlicher Färbung; kleine Absplitterungen am Saum und zur Rs
Us: weißliche Oberfläche, stellenweise rötliche Färbung; Saum mit gräulicher Patina und Zahneisen, sonst mittelgrober Spm; vereinzelte Bohrlöcher, Hohlräume, Risse; kleine Absplitterungen zur Rs
linke Stoßfläche: hellbraune Patina; Bruch; drei annähernd quadratische rezente DL (L 4–5; B 4; T 7–9)
rechte Stoßfläche: graue Patina; Saum mit mittelgrobem Spm, sonst grob behauen; Bohrlöcher, Hohlräume, Risse; Ausbruch zur Rs

Der rechte Teil b der gesamten Platte I 518 zeigt zwei Kentauren, die von Lapithen angegriffen werden. Der rechte Kentaur ist im Begriff, eine der Lapithinnen zu entführen. Die Figur am rechten Rand gehört zur Szene auf der anschließenden Platte I 519. Der rechte Rand ist als Baumstamm ausgearbeitet. Zum oberen Plattenrand bildet der Reliefgrund eine ansteigende Hohlkehle. Die rechte Seite der Platte ist kaum wahrnehmbar schräg geschnitten und verjüngt sich ganz geringfügig nach oben.
Figur 3: Das Pferd (= Fig. 3 der Platte I 518a) hat das linke Vorderbein stark gebeugt angehoben, das gestreckte rechte Vorderbein stemmt es schräg in den Boden. Den stark verwitterten Kopf hat es hochgeworfen und nach außen gedreht. Die Figur ist stark verwittert, die Oberfläche weist an Hals und Oberkörper buckelige Strukturen auf.
Figur 4: Vom Reiter (= Fig. 4 der Platte I 518a) sind Kopf, ein Stück der linken Brust, der linke Fuß und der linke Arm auf diesem Plattenteil zu sehen. Der linke Unterschenkel ist unterhalb des linken Vorderbeins der Fig. 5 zu sehen. Um den vorgestreckten Arm liegt ein Umhang, dessen lange Enden herabhängen, wodurch sich eine Bogenform ergibt, die in schwachem Relief erkennbar ist. Unterhalb des Pferdebeines sind der Fuß und ein Stück des Unterschenkels zu sehen. Die Waffe in der linken Faust ist nicht mehr mit Sicherheit zu bestimmen. Zwischen Fuß und Pferdebein erkennt man einen Reliefrest, der vielleicht zu einem Umhang gehört. Das bartlose Gesicht der Figur ist verwittert, jedoch ist das kurz geschnittene Haupthaar gut zu erkennen.
Figur 5: Der Lapithe ist in weiter Schrittstellung mit dem vorgestellten rechten Bein nach rechts und in Rückenansicht dargestellt. Die Arme sind angehoben, er holt mit der Doppelaxt zum Hieb auf den Kentauren Fig. 7 aus, der einen anderen Lapithen Fig. 6 mit dem Würgegriff festhält. Sein Kopf ist im Profil nach rechts etwas nach vorne geneigt, das Gesicht ist bartlos, die Haarmasse setzt sich von der Stirn ab. Er trägt einen knielangen gegürteten Chiton. Die Oberfläche der Figur ist verwittert.
Figur 6: Der Lapithe ist zu Boden gegangen und kniet auf dem linken Knie nach links, das rechte Bein ist aufgestellt. Sein Körper ist dem Betrachter zugewandt, der linke Arm umfasst den rechten Arm des Kentauren Fig. 7, um dem Würgegriff um seinen Hals entgegenzuwirken. Der ursprünglich nach oben angewinkelte rechte Arm ist vor dem Ellenbogen weggebrochen. Seinen Kopf wendet er durch den Angriff zu seiner linken Schulter. Er ist mit einem knielangen Chiton bekleidet. Eine Waffe ist nicht erkennbar. Die Figur ist verwittert.
Figur 7: Der Kentaur bewegt sich nach links und greift Fig. 6 von hinten an. Das rechte Vorderbein ist in der Luft: Ein Stück des Fußwurzelgelenks ist links neben der Brust der Fig. 4 zu sehen. Das linke Vorderbein ist vor dem Körper der Fig. 6 ausgestreckt, die Hinterbeine sind eingeknickt, das rechte vom Boden abgehoben. Mit dem rechten Arm

fasst er den Gestürzten um den Hals, der linke ist seitlich gebeugt und greift an den dessen Kopf. Von seinem Rücken flattert ein Fellumhang, dessen lange Enden abstehen, der bogenförmige Zipfel der Tierbeine und des Schwanzes ist gut erkennbar. Ein Ende hängt über die Kruppe des Kentauren. Kopf und Körper der Figur sind verwittert. Zwischen den Hinterbeinen zeichnen sich die Geschlechtsteile ab.

Figur 8: Der Kämpfer steht hinter Fig. 9 am Reliefgrund in Schrittstellung mit dem linken Bein voran nach rechts. Sein Oberkörper ist frontal gezeigt, der linke Arm nach rechts ausgestreckt, die Hand ergreift den Kentauren Fig. 9 am Haar. Der rechte Arm holt mit einem Stein in der Hand zum Wurf aus. Sein bärtiger Kopf ist den Fig. 9 und 10 zugewandt. Er trägt einen bodenlangen Mantel, der über der linken Schulter liegt und in dichten Falten ausschwingt, sowie einen gegürteten Chiton. Das Haar setzt sich deutlich in kleinen Büscheln ab.

Figur 9: Der Kentaur ist im Profil nach rechts gezeigt, die Hinterbeine sind eingeknickt, ebenso das rechte Vorderbein, das linke ist vorgestreckt. Mit den Armen umfasst er eine Lapithin Fig. 10, deren Körper er schräg vor sich hält. Sein Kopf, mit dichtem Haar und Barthaar, wird von Fig. 8 zurückgerissen. Das Gesicht ist verwittert, die Gliedmaßen sind skelettiert. Um seinen linken Arm liegt ein Tierfell, das zur rechten Seite flattert und dessen Skalp neben den Gewandfalten der Fig. 10 herabhängt. Zwischen den Hinterbeinen zeichnen sich die Geschlechtsteile ab.

Figur 10: Die Lapithin wird von dem Kentauren Fig. 9 gepackt und streckt verzweifelt die Arme seitlich in die Höhe. Sie kann sich der Umklammerung des Angreifers jedoch nicht erwehren und blickt ängstlich zur Fig. 8. Der linke Fuß ist weggebrochen, der Oberkörper zum Betrachter gewandt. Die Beine befinden sich vor dem Körper des Kentauren, das linke ist vorgestreckt, das rechte gebeugt, beide Fußspitzen fehlen. Die Frau trägt einen bodenlangen und gegürteten Chiton, dessen dichte, S-förmig geschwungene Falten aufflattern. Der Kopf der Figur ist verwittert.

Figur 11: Der Lapithe ist frontal zum Betrachter im Ausfallschritt mit dem rechten Bein voran nach links gezeigt. Er hat beide Arme seitlich hochgestreckt, in der rechten Hand hält er schräg nach oben einen Speer, dessen Schaft vor seiner Brust entlangläuft. Um den linken Arm liegt ein Mantelumhang, der sich auf der Platte I 519 fortsetzt. Seinen Kopf wendet er etwas nach rechts, dem Geschehen auf der anschließenden Platte I 519 zu. Er ist bartlos, das kurze dichte Haar umkränzt den Kopf. Der Lapithe trägt einen knielangen gegürteten und ärmellosen Chiton. Links von ihm befindet sich ein Stein oder ein anderer nicht mehr deutbarer Gegenstand (ein Helm oder Gefäß?) auf dem Boden. Am rechten Rand ist der Schweif des Kentauren Fig. 1 der Platte I 519 in schwachem Relief zu sehen.

I 519 (TAF. 35, 1. 2; 36, 1; 37, 1. 2; 38, 1. 2; 198, 1)

Maße:
Platte: L oben 331,8; L unten 340,6; L Rs oben 339; unten 333; H links 62,4; H Mitte 1: 62,5; H Mitte 2: 62,2; H rechts 60; H Rs links 63,5; rechts 64
Rand: oben 1,6–2,6; unten 2,3–6 (max. Bodenerhebung); links 3–5,2; rechts 1,5–1,8
Fig. 1: H 52 (mit Gefäß 56,6); L max. 62; Fig. 2: H 39,5 (mit Schild 43,2); Schild L 30; Fig. 3: H 56,5; L 44,5; Fig. 4: H 56; Fig. 5: H 51,5; Fig. 6: H 51,3; Fig. 7: H 49,5; L 60; Fig. 8: H 50,5; Fig. 9: H 53,5 (mit Gefäß 58,4); L 61,5; Fig. 10: H 52
Relief: H max. 3,5–4

Die Platte zeigt links zwei Kentauren, die von beiden Seiten den gestürzten Kaineus Fig. 2 angreifen, und rechts davon einen zu Hilfe heraneilenden Lapithen. In der Mitte des Reliefs stiebt eine weibliche Figur nach rechts, danach sind zwei Kämpferpaare zu sehen und am rechten Rand ein Lapithe nach links. Am linken Plattenrand befindet sich ein Baumstamm, von dem oben ein Aststumpf absteht. Über dem Rand sind die Falten des Umhangs der Fig. 11 von der Platte I 518b sichtbar. Zum oberen Plattenrand bildet der Reliefgrund eine ansteigende Hohlkehle. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich geringfügig nach oben.

Figur 1: Der Kentaur, dessen Schweif auf dem Rand der links anschließenden Platte I 518b ausgeführt ist, bewegt sich nach rechts, die linken Beine angehoben, das rechte Vorderbein ist gestreckt. Mit dem rechten hochgehobenen Arm versucht er, ein Gefäß (eine Bauchamphora) auf den gestürzten Lapithen Fig. 2 zu schleudern. Der linke Arm

Erhaltung:
Der Block besteht aus zwei Teilen, vier kleine Fragmente sind an die Relieffläche angefügt. Zementkittung des linken Fragmentes (Fig. 1) aus dem 19./20. Jh. (?)
Relieffläche: graue Patina; viele muldenartige und tw. tiefe Bohrlöcher, Hohlräume; Spalten, Risse; Gliedmaßen der Fig. tw. skelettiert; Gesichter verwittert; Ausbrüche an den Rändern
Os: gräulich-hellbraune Patina, sonst weißliche Oberfläche mit rötlicher Färbung; Saum verrieben, sonst mittelgrober Spm und Zahneisen; Bohrlöcher, Risse; an rechter Kante eine Vertiefung: T 2–2,5; von rechter Kante 14,5; Ausbrüche zur Relieffläche und Rs
Us: grau-hellbraune Patina, Saum verwaschen; Zahneisen- und Rundmeißelspuren; im rechten Teil: grober Spm; kleine Bohrlöcher, Hohlräume; einige Ausbrüche zur Relieffläche, Rs
linke Stoßfläche: graue Patina, schmaler Saum mit vielen kleinen Bohrlöchern sonst sehr grobe Spm-Hiebe; Ausbrüche zur Rs
rechte Stoßfläche: Oberfläche verwittert; Saum mit mittelgrobem Spm, sonst grob behauen; Ausbrüche zur Relieffläche, Rs, Us

Literatur:
Benndorf – Niemann 1889, 183–186 Taf. 23; Gurlitt 1894, 284 f.; Löwy 1929, 58 Abb. 72; Praschniker 1933a, 23. 31–40 Abb. 13. 14; Eichler 1950, 54 f. Taf. 4/5; Borchhardt 1976a, 141; Childs 1976, 281–316; Bruns-Özgan 1987, 56–81, bes. 58–60; Oberleitner 1994, 24 Abb. 31. 33–36; Boardman 1998, 242 Abb. 222, 8; Marksteiner 2002, 186–189; Barringer 2008, 175 Abb. 132; Kolb 2008a, 81–93; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 209–218.

ist vorgestreckt und reißt Fig. 2 am Haar. Um diesen Arm und um die linke Schulter liegt ein Fell, das am Rücken herabhängt. Die Geschlechtsteile sind sichtbar. Der Kopf ist vorgeneigt und dem Gegner zugewandt. Die Figur ist stark verwittert, auf der Brust ist der lange Bart zu sehen, die Haarmasse ist abgesetzt, sodass es aussieht, als läge eine Binde um den Kopf.
Figur 2: Kaineus kniet auf beiden Knien frontal zum Betrachter. Sein Oberkörper ist etwas nach links geneigt, der Bewegung des schräg zur Seite gestreckten rechten Armes folgend. Mit dem Schwert in der Hand sticht er in den Bauch des Kentauren. Der linke hochgehobene Arm umfasst einen verkürzt wiedergegebenen Rundschild, dessen Innenseite sichtbar ist. Kaineus trägt einen knielangen gegürteten Chiton und eine Chlamys, die vor der Brust befestigt ist und am Rücken herabfällt. Der Kopf ist frontal dargestellt, das Gesicht stark verwittert, die Haarmasse noch gut erkennbar.
Figur 3: Der Kentaur attackiert Kaineus von rechts, drei Beine sind in der Luft, nur das linke Hinterbein hat Bodenkontakt. Der Kentaur holt mit dem mehrfach gegabelten Ast in seinem hochgehobenen rechten Arm zum Schlag aus. Mit dem linken gesenkten Arm packt er den Schildrand der Fig. 2. Über seiner linken Schulter liegt ein Tierfell, dessen Skalp unter dem Arm zum Vorschein kommt. Die Vorderbeine sind nicht zu sehen, die Geschlechtsteile aber sichtbar. Der Kopf ist verwittert, Bart und Haarmasse sind noch erkennbar.
Figur 4: Der Lapithe ist im Dreiviertelprofil gezeigt und bewegt sich mit dem rechten Bein voran im Ausfallschritt nach links; er eilt Fig. 2 zu Hilfe. Mit einem länglichen Gegenstand, vermutlich einem Schwert, in der angehobenen Rechten holt er über dem Kopf zum Schlag aus, die gesenkte Linke umfasst einen ebenfalls länglichen stabförmigen Gegenstand, wahrscheinlich eine Schwertscheide. Er trägt einen knielangen gegürteten Chiton und einen Umhang, der am Rücken herabhängt. Die Figur ist stark verwittert, das Gesicht nicht mehr erkennbar.
Figur 5: Die weibliche Figur in der Mitte eilt mit dem linken Bein voran nach rechts, ihr Oberkörper ist dem Betrachter zugewandt, ebenso dreht sie ihren entsetzten Blick zum Betrachter. Ihren linken Arm hat sie hochgehoben und rauft sich das Haar, der rechte ist in Brusthöhe angewinkelt. Sie hat langes Haar, das auf die Brust herabfällt. Bekleidet ist die Figur mit einem bodenlangen gegürteten Chiton und einem Mantel, der Nimbus-ähnlich hinter dem Kopf vorbeiführt und beidseitig in einem Bogen auf die Brust herabhängt und dort ausschwingt. Die Gesichtsstruktur ist noch grob erkennbar, sonst ist die Figur stark verwittert.
Figur 6: Der Lapithe steht nach rechts auf dem rechten gebeugten Bein, das linke ist angehoben und mit dem rechten Vorderbein des Kentauren Fig. 7 verkeilt. Mit dem rechten Arm drückt er dessen Kopf hinunter, der Verlauf des linken Armes ist nicht mehr nachvollziehbar. Bekleidet ist die Figur mit einem Chiton und einem langen Umhang, der am Rücken bis zum Boden herabfällt. Der Kopf ist gesenkt, die kurze Haarmasse gut erkennbar. Der Mann ist bartlos.
Figur 7: Der Kentaur bewegt sich nach links, die Hinterbeine sind eingeknickt, das rechte Vorderbein ist angehoben und mit dem linken Bein der Fig. 6 verkeilt bzw. um dieses geschlungen. Das linke Bein ist vorgestreckt. Mit dem rechten Arm umfasst er von hinten den rechten Oberschenkel der Fig. 6, sodass die Finger an der Unterseite des Beines sichtbar sind. Der linke Arm ist hochgehoben und versucht, den Kopf des Gegners herunterzudrücken. Sein niedergedrückter Kopf ist zum Betrachter gerichtet, Haar und Barthaar sind gut erkennbar. Die Figur ist verwittert, der Schweif berührt den Boden.
Figur 8: Der Lapithe ist im Profil gezeigt und eilt im Laufschritt mit dem linken vorgesetzten Bein nach rechts. In der gesenkten Rechten hält er waagerecht ein Schwert, der linke Arm ist hochgehoben und ergreift den rechten Arm des Kentauren Fig. 9. Der

Mann trägt einen knielangen gegürteten Chiton und einen Mantel, der um den linken Arm gelegt ist und am Rücken weit aufflattert. Von der rechten Schulter führt über die Brust ein Wehrgehenk, die Öffnung der Schwertscheide ist an der linken Hüfte sichtbar. Der Mann hat kurzes Haar und einen Bart.
Figur 9: Der Kentaur greift Fig. 8 von rechts an, die Vorderbeine in der Luft. Sein Körper ist aufrecht, beide über den Kopf hochgehobenen Arme holen mit dem oberen Teil eines Gefäßes (einer Bauchamphora) zum Wurf aus. Der untere Teil des Gefäßes mit dem Amphorenspitz liegt am Boden unter dem Kentaurenkörper. Über seiner rechten Schulter liegt ein Tierfell, das am Rücken aufflattert. Das Gesicht ist verwittert. Haar und Barthaar sind noch zu erkennen.
Figur 10: Der Lapithe bildet den Abschluss der Szene und stürmt mit dem rechten Bein voran nach links, an der rechten Seite des Kentauren Fig. 9 vorbei. Beide Arme sind gebeugt, der rechte vor dem Bauch umfasst ein Schwert, das er soeben aus der Scheide in seiner linken Hand zieht. Der Lapithe trägt einen knielangen gegürteten Chiton und einen langen Mantelumhang, der den linken Arm und die Schulter verdeckt und in langen Falten bis zum Plattenrand herabfällt. Über der Brust hängt ein Wehrgehenk. Der Mann ist bärtig, die Gesichtsstruktur ist trotz der Verwitterung noch erkennbar.

KAMPF DER SIEBEN GEGEN THEBEN, I 520; I 521a. b; I 522a. b; I 523; I 524 (TAF. 39–44; 197, 2–199, 2)
Südwand, außen, rechts vom Tor; obere Friesreihe

Die Friesreihe erstreckt sich insgesamt über eine Länge von ca. 8,51 m und setzt sich aus 5 Platten zusammen. Insgesamt sind 39 Figuren erkennbar, davon sind acht Figuren Pferde, und zwar je vier Gespannpferde (I 520, Fig. 1a–d; I 524, Fig. 2a–d) am Anfang und auf der letzten Platte.

I 520 (TAF. 39, 1. 2; 40, 1; 41, 1. 2; 42, 1. 2; 197, 2)

Maße:
Platte: L oben 273,3; L unten 263,8; L Rs oben 270,5; unten 281; H links 61,9; H Mitte 1: 62,1; H Mitte 2: 61,5; H rechts 62; H Rs links 62; rechts 62
Rand: oben 0,5–1,8; unten 1,8–5,5; links 1–1,8; rechts 2,8–5,3 (Ast 7)
Pferde Fig. 1a: H 47; L 34,2; Fig. 1b: H 51,5; L 35; Fig. 1c: H 50,8; L 41,5; Fig. 1d: H 49; L 52,5; Fig. 2: H noch 36,5; Fig. 3: H 54,4; Schild L 26; Fig. 4: H 14; L 54,3; Fig. 5: H noch 44,3; Schild Dm 24; Fig. 6: H 49,2; Schild L 24,5; Fig. 7: H 51,5; Schild L 25; Fig. 8: H 51,5; Fig. 9: H 24,6 (mit Schild 26,6); Schild L 28
Relief: H 4,5–5; max. 7,5 (Fig. 9)

Erhaltung:
Reliefläche: graue Patina; Oberfläche abgewittert; Gesichter der Fig. bis auf grobe Konturen verwittert, Gliedmaßen skelettiert; vereinzelte Bohrlöcher, Hohlräume, Risse (bes. bei Fig. 9), Flechten
Os: graue Patina; Oberfläche verwaschen; kaum Meißelspuren erkennbar; vereinzelte Bohrlöcher, Hohlräume; an rechter oberer Ecke starke Bohrlöcher, Hohlräume, Risse;

Diese Platte bildet links den Anfang der oberen Reliefreihe an der Außenseite der Südmauer, rechts des Eingangstores. In der linken Bildfläche sprengt ein Viergespann nach links, im Wagenkasten sind der Wagenlenker und ein Krieger, der soeben aufsteigt. Im rechten Bildteil sind sechs Krieger angreifend oder bereits verwundet in ein Kampfgewühl verwickelt. Der rechte Rand wird durch einen Baumstamm mit abstehendem Ast begrenzt. Zum oberen und zum linken Plattenrand steigt der Reliefgrund an. Die rechte Seite der Platte ist schräg geschnitten und verjüngt nach unten.
Figur 1: Die Pferde Fig. 1a–d des Viergespanns sprengen nach links, die Vorderbeine in der Luft, die Hinterbeine etwas eingeknickt, zum Absprung bereit. Fig. 1a senkt den Kopf zur Brust hin. Das Stangenpferd Fig. 1b hält den Kopf schräg und wendet ihn zum Betrachter. Fig. 1c ist im Profil gezeigt und zieht den Kopf etwas zum Hals, der Blick ist geradeaus gerichtet. Das äußerste linke Beipferd Fig. 1d wendet den Kopf frontal zum Betrachter. Obwohl die Oberfläche verrieben ist und die Pferdeköpfe verwittert sind, zeichnet sich das Pferdegeschirr im Relief ab, auch die Zügel von Fig. 1a und 1c sind gut erkennbar. Die Zügel in der Hand des Wagenlenkers sind entweder durch Verwitterung nicht mehr am Reliefgrund sichtbar oder waren ursprünglich gemalt. Alle Pferde haben eine kurze Stehmähne, schlanke Körper und schmale Köpfe. Die Vorderbeine sind z. T. weggebrochen, die Hinterbeine skelettiert. Die Geschlechtsteile sind bei Fig. 1c und d sichtbar.
Figur 2: Der Wagenlenker steht mit gebeugten Knien und angespannter Körperhaltung im Wagenkasten. Der rechte Arm ist vorgestreckt und hielt die Zügel, wie auch der lin-

Ausbrüche über die gesamte Länge zur Rs; links und rechts je ein kleines rezentes Loch
Us: graue Patina und weißliche Oberfläche; Saum mit Zahneisen, bes. links; kleine Bohrlöcher, Hohlräume; Sinterbildung mit rötlicher und violetter Färbung, mittelgrober Spm; im rechten Teil grob behauen; kleinere Absplitterungen an der Oberfläche und zur Rs; linke Ecke zur Rs weggebrochen
linke Stoßfläche: weißliche Oberfläche verrieben, Saum, sonst mittelgrober Spm; Bohrlöcher; Ausbrüche zur Rs, Os
rechte Stoßfläche: hellgraue Patina, Oberfläche verwittert; Saum, mittelgrober bis grober Spm (Zahneisen?); Bohrlöcher, Risse; Ausbrüche zur Rs, Os

ke angewinkelte Arm. Der Oberkörper zeigt zum Betrachter, ebenso der Kopf. Der Wagenlenker trägt einen knielangen gegürteten Chiton und einen hohen Pilos oder eine Pilos-ähnliche Kopfbedeckung. Von beiden Seiten hängen Zipfel herunter, die eventuell auch zu einer nach oben spitz zulaufenden phrygischen Mütze gehören könnten. Vermutlich trägt er auch einen Umhang um die Schultern, der vor der Brust befestigt ist. Das Gesicht ist verwittert, die Arme sind skelettiert. Der Wagenkasten ist rechteckig, das Rad ist nicht im Relief sichtbar und war vermutlich durch Malerei ergänzt.
Figur 3: Der Krieger hat den rechten Fuß in den Wagenkasten gesetzt, der ausgestreckte linke ist noch am Boden und frontal zum Betrachter gedreht, ebenso der Oberkörper. Mit dem rechten vorgestreckten Arm ergreift er die Haltestange des Wagens, der linke hält den verkürzt dargestellten Rundschild dicht an der linken Körperseite. Der Schild ist ein Stück unterarbeitet, darunter ist die Schwertscheide sichtbar. Der Krieger wendet den im Dreiviertelprofil gezeigten Kopf nach links und blickt auf den rechten Arm. Er trägt einen knielangen Chiton und einen Panzer, dessen Pteryges sich ganz schwach im Relief abzeichnen, sowie einen Gürtel und einen Helm mit hohem Kammbusch. Das vollbärtige Gesicht ist stark verwittert, die Gliedmaßen sind skelettiert.
Figur 4: Der Krieger ist zu Boden gestürzt und liegt auf dem Rücken nach links, die Beine etwas aufgestellt. Der linke Arm liegt erschlafft an der Seite, die Hand ruht auf einem Stein, der rechte Arm liegt über dem Kopf, die Hand berührt den Boden. Das verwitterte Gesicht ist nach oben gerichtet. Er trägt einen knielangen, vermutlich gegürteten Chiton und einen Pilos.
Figur 5: Der Krieger eilt im Laufschritt mit dem rechten Bein voran nach links, vorbei an dem Gefallenen Fig. 4. Sein Oberkörper ist zum Betrachter gewendet, der rechte Arm in Laufrichtung vorgestreckt, die Hand ist geöffnet, die Handfläche zu sehen. Der linke Arm hält den Rundschild, dessen Innenseite sichtbar ist, zur Hälfte hinter dem Körper. Der Mann trägt einen knielangen vermutlich gegürteten Chiton und einen Pilos. Der Körper und vor allem Kopf und Hals sind stark verwittert, die Gliedmaßen skelettiert. Eine Waffe ist nicht erkennbar.
Figur 6: Der Krieger ist in Schrittstellung mit dem rechten Bein voran nach links gezeigt. Den Oberkörper wendet er etwas zum Betrachter, mit dem rechten hochgerissenen Arm versucht er, den Lanzenschaft zu umfassen, dessen Spitze sich in seinen Nacken zu bohren droht. Der linke Fuß überschneidet sich mit dem ebenfalls linken von Fig. 7. Mit der linken Hand zieht er den Rundschild dicht an die linke Körperseite. Den Kopf wirft er in den Nacken, die Brust wölbt sich durch die Bewegung vor. Er trägt einen knielangen gegürteten Chiton und einen Pilos. Das vollbärtige Gesicht ist verwittert, die Gliedmaßen sind skelettiert.
Figur 7: Der Krieger, der in Rückenansicht dargestellt ist, steht im Rückfallschritt mit dem rechten Bein voran nach rechts. Die Linke hält den dicht an die Körperseite gezogenen und schräg gestellten Schild, der rechte Arm ist nach hinten hochgezogen und holt mit der Lanze zum Stoß auf Fig. 6 aus. Der Kopf ist im Profil nach links zu sehen. Der Krieger trägt einen knielangen Chiton, einen Panzer sowie einen Helm mit noch gut erhaltenem Kammbusch. Das vollbärtige Gesicht ist verwittert, der spitz zulaufende Bart noch erkennbar. Die Gliedmaßen sind skelettiert.
Figur 8: Der Kämpfer bricht zusammen, die Knie berühren jedoch noch nicht den Boden, das linke Bein ist etwas vor das rechte gesetzt. Mit dem linken Arm hält der Gestürzte den senkrecht auf dem Boden aufgestellten Rundschild und stützt sich ab, der rechte Arm ist gesenkt und umfasst das auf dem Boden liegende Schwert. Er ist z. T. ausgebrochen. Der Oberkörper ist mit rundem Rücken vorgebeugt, der Kopf ist gesenkt und sucht Schutz unter dem Schild. Die Finger der schwertführenden Hand zeichnen sich deutlich ab. Die Figur trägt einen knielangen, gegürteten und kurzärmeligen Chiton. Die Haarmasse ist in einzelne Lockenbüschel unterteilt.

Figur 9: Der Hoplit steht im Rückfallschritt links hinter dem Gefallenen Fig. 8 in zweiter Reliefebene, dem Betrachter zugewandt. Sein linkes Bein verschwindet hinter dem Körper der Fig. 8, das rechte ist frontal zwischen Fig. 7 und 8 vorgestellt. Mit dem linken angewinkelten Arm hält er den Rundschild, dessen Innenseite sichtbar ist. Der Schild ist stark konkav in den Stein gearbeitet. Der rechte Arm ist hochgezogen und umfasst das hinter dem Kopf abgesenkte Schwert, mit dem er zum Hieb auf den Gestürzten ausholt. Von der rechten Schulter zur linken Hüfte führt ein Gurt, an dem die Schwertscheide befestigt ist. Der Krieger trägt einen knielangen Chiton, einen Panzer und einen Pilos. Das vollbärtige Gesicht ist verwittert, unter dem Helm sind Haarbüschel sichtbar. Den Blick richtet er auf Fig. 8.

I 521a (TAF. 43, 1; 197, 2-198, 2)

Maße:
Platte: L oben 59,8; unten 92; L Rs oben noch 55,5; unten noch 91,5; H links 62; H Mitte 61,5; H Rs links 63; rechts Bruch
Rand: oben 1,5–2; unten 3–3,5; links 1–5,5
Fig. 1: H 55,5; Fig. 2: H 51; Fig. 3: H 33; Fig. 4: H ca. 50
Relief: H max. 4–6

Erhaltung:
Das Fragment ist aus drei Bruchstücken zusammengesetzt.
Reliefflӓche: graue Patina; Flechten; Bohrlöcher, Hohlräume; rezente Füllungen (?); Gliedmaßen der Fig. skelettiert; an der Oberfläche tw. starke Verwitterungen
Os: graue Patina, Oberfläche verwaschen; über Kopf der Fig. 2 rezentes DL (Dm ca. 1,5)
Us: graue Patina, stellenweise weißliche Oberfläche, tw. rotbraune Färbung; im vorderen Bereich verwaschen; Zahneisen und grober Spm; kleine Bohrlöcher, Risse
linke Stoßfläche: graue Patina; vorne mittelgrober Spm, dahinter grober Spm; kleine Bohrlöcher; Ausbrüche zur Rs, Us
rechte Stoßfläche: Bruchfläche, rezentes DL (4,5 x 4,5; T 6,5)

Das Fragment a ist der linke Teil der Platte I 521 und zeigt links einen Krieger, der einen Gefangenen vor sich hertreibt, sowie ein Kämpferpaar. Von einer weiteren Figur ist vor der Bruchkante nur der rechte Unterschenkel vorhanden. Der linke Rand ist als Baumstamm gearbeitet. Zum oberen Plattenrand bildet der Reliefgrund eine ansteigende Hohlkehle. Die linke Seite ist schräg geschnitten und verjüngt sich nach oben.
Figur 1: Der Krieger setzt den Schritt mit dem linken Bein voran nach rechts. Er ist im Dreiviertelprofil gezeigt, der Oberkörper ist zum Betrachter gedreht. Mit der Peitsche in seinem rechten angehobenen Arm holt er zum Schlag auf den Gefangenen Fig. 2 aus. Von der rechten Hand führt ein Seil zu dessen am Rücken gefesselten Händen. In der angewinkelten Linken hält er den Rundschild, dessen Innenseite sichtbar ist und der am Reliefgrund in voller Größe hinter der Figur dargestellt ist. Sein Blick ist auf Fig. 2 gerichtet. Der Krieger trägt einen knielangen und kurzärmeligen Chiton mit weit gefälteltem Rock, einen Panzer, dessen Pteryges und Schulterlaschen sich noch schwach im Relief abzeichnen, und einen Helm mit hohem Kammbusch. Der Vollbart ist noch gut erkennbar, das Gesicht ist verwittert.
Figur 2: Der Gefangene ist in Schrittstellung mit dem linken Bein voran nach rechts gezeigt. Er wendet den Körper und den Kopf etwas nach rechts außen, zur Fig. 1. Seine Arme hält er am Rücken, die Hände sind offenbar gefesselt. Er zieht den Rücken im Hohlkreuz ein, um den Peitschenhieben auszuweichen. Der rechte Arm ist rundplastisch ausgearbeitet. Er trägt einen knielangen gegürteten Chiton und einen Pilos. Ein Panzer ist nicht eindeutig zu erkennen. Das vermutlich bartlose Gesicht ist verwittert.
Figur 3: Der Krieger ist gestürzt, kniet mit dem rechten Knie auf dem Boden, das linke Bein ist aufgestellt. Sein Oberkörper ist aufrecht, der Kopf hochgehoben, der Blick auf seinen Gegner Fig. 4 gerichtet. Mit dem rechten Arm stützt er sich hinten auf dem Boden ab, in der Hand liegt noch das Schwert, der linke Arm ist etwas angehoben und hält schützend den Rundschild, dessen Innenseite sichtbar ist, gegen den Angreifer. Die Schwertscheide ragt an der linken Hüfte hervor. Die Figur trägt einen knielangen gegürteten Chiton und eine Chlamys, die an der rechten Schulter befestigt ist und an der linken Seite herabhängt, sowie einen Helm mit Kammbusch. Das Gesicht ist verwittert, die Gliedmaßen sind z. T. skelettiert.
Figur 4: Der Angreifer ist in Schrittstellung mit dem linken Bein voran nach rechts dargestellt. Fig. 3 verdeckt das rechte Bein. Der Körper ist zum Betrachter gewandt, der rechte Arm greift zur linken Schulter und holt vermutlich mit dem Schwert zum Hieb auf den Gegner aus. Die Schwertscheide ragt an der linken Hüfte vor dem linken Ellenbogen heraus. Der linke Arm hält den Rundschild, dessen Innenseite sichtbar ist, dicht am Körper. Den Kopf und den Blick wendet er dem Gestürzten zu. Der Krieger trägt einen knielangen und kurzärmeligen Chiton, einen Panzer mit sichtbaren Laschen

und einen Helm, dessen Kammbusch weggebrochen ist. Vom verwitterten Gesicht sind noch der Vollbart und die Brauenwülste zu erkennen. Der rechte Unterarm ist weggebrochen.
Rechts neben dem Bein von Fig. 4 ist noch ein Stück des rechten Beins der Fig. 5 auf der Platte I 521b sichtbar.

I 521b (TAF. 43, 2; 198, 2)

Maße:
Platte: L oben 113,2; L unten 110,2; L Rs oben 108,5; unten noch 107,5; H links 61,7; H Mitte 67; H rechts 61,8; H Rs links Bruch; rechts 62
Rand: oben 1,5–1,7; unten 2–3,5; rechts ca. 2,5
Fig. 5: H ca. 48,5; Schild Dm 26,5; Fig. 6: H 53,5; Schild Dm 26; Fig. 7: H 52,5; Schild Dm 26; Fig. 8: H 52,5; Schild Dm 26; Kopf H max. 14 (ohne Helm 6); Fig. 9: H max. 52; B max. 27; Kopf H max. 15 (ohne Helm 7)
Relief: H max. 5,2

Erhaltung:
Reliefläche: graue Patina; stellenweise bräunliche Oberfläche; stark verwittert, über gesamten Stein zahlreiche Bohrlöcher, Hohlräume; Flechten; Gliedmaßen der Fig. tw. skelettiert
Os: graue Patina; Oberfläche verwaschen, kaum Bearbeitungsspuren; im linken Teil: Bohrlöcher, Hohlräume, Risse; rechts der Mitte ein kleines rezentes Loch
Us: Saum mit grauer Patina und vielen kleinen Bohrlöchern; sonst Oberfläche weißlich und verwaschen; stellenweise Sinterbildung mit rötlicher Färbung; am rechten Rand nach unten Zahneisen, sonst grober Spm.
linke Stoßfläche: Bruch, ein rezentes DL (L 4,5; B 5; T 7,5)
rechte Stoßfläche: graue Patina; Saum mit feinem Spm, dahinter mittelgrober bis grober Spm; Bohrlöcher, Risse; Absplitterungen zur Us

Diese Platte b ist der rechte Teil von I 521. Es sind eine gefallene und vier kämpfende Figuren dargestellt. Der schmale Plattenrand ist als Baumstamm gearbeitet, der sich auf der Anschlussplatte fortsetzt. Zum oberen Plattenrand bildet der Reliefgrund eine ansteigende Hohlkehle. Die rechte Seite der Platte ist schräg geschnitten und verjüngt sich geringfügig nach oben.
Figur 5: Der Gepanzerte läuft mit großem Schritt nach links, der rechte Unterschenkel ist mit Fragment I 521a weggebrochen und ist dort zu sehen. Der Oberkörper ist frontal gezeigt, den Kopf wendet der Krieger nach rechts, zurück zu seinem Verfolger Fig. 6. Der linke Arm hält den verkürzten Rundschild dicht an der Seite, der rechte ist, soweit erkennbar, angewinkelt und dicht an den Körper gezogen und umfasste vermutlich eine Waffe, vielleicht ein Schwert, das weggebrochen ist. Bekleidet ist der Krieger mit einem knielangen Chiton und einem Panzer, dessen Laschen und Pteryges sich noch schwach im Relief abzeichnen, sowie einem Pilos. Das schmale bartlose Gesicht ist verwittert, erkennbar sind noch die Brauenwülste und die Konturen von Nase und Mund.
Figur 6: Der Krieger läuft eilig mit dem rechten Bein voran nach links in paralleler Schrittfolge zum Krieger Fig. 5, den er verfolgt und dessen oberen Schildrand er mit der vorgestreckten Rechten ergreift. In der Linken zieht er den verkürzten Rundschild dicht an die Schulter. Der Oberkörper ist zum Betrachter gewendet, der Kopf im Profil nach links gezeigt. Er trägt einen knielangen Chiton, einen Muskelpanzer und vermutlich einen Umhang sowie einen Helm mit hohem Kammbusch. Das Schwert hält er entweder in der linken Hand oder es hängt an der Hüfte. Das vollbärtige Gesicht ist etwas verwittert.
Figur 7: Der Kämpfer ist zu Boden gestürzt, der Körper liegt seitlich, dem Betrachter zugewendet. Kopf und Oberkörper des Gefallenen befinden sich zwischen den Beinen der Fig. 6, sein ausgestrecktes rechtes Bein zwischen jenen der Fig. 7. Der Körper ist sehr stark verwittert, erkennbar sind noch der über die Brust fallende linke Arm, der Pilos sowie ein Vollbart. Kleidung zeichnet sich nicht ab.
Figur 8: Der Krieger kämpft mit dem Rücken zum Betrachter, das linke Bein im Rückfallschritt nach links gesetzt, der Oberkörper folgt der Bewegung nach links. Er weicht vor dem Hieb von Fig. 9 zurück und wendet seinen Kopf nach rechts zum Angreifer. Von der linken Schulter hängt ein Umhang, der den angewinkelten linken Arm verdeckt, der rechte ist zur Seite gestreckt und hält ein Schwert, dessen Klinge schräg nach oben auf den Gegner Fig. 9 gerichtet ist. Bekleidet ist der Krieger mit einem knielangen gegürteten Chiton, einem Fellumhang (der Skalp ist am Chitonrock sichtbar) und einem Pilos. Unter dem Helm ist die gelockte Haarmasse zu sehen. Er trägt einen langen Vollbart. Das Gesicht ist verwittert, die Gliedmaßen sind z. T. skelettiert.
Figur 9: Der Krieger am äußersten rechten Rand greift Fig. 8 in weiter Schrittstellung mit dem rechten Bein voran nach links an. Der Oberkörper ist etwas zum Betrachter gedreht, der Kopf im Profil gezeigt. In der Linken hält er den verkürzten Rundschild, dessen Fläche in den Reliefgrund übergeht und vom Rand verdeckt wird, dicht an seine Körperseite, der rechte Arm ist hochgehoben, vor dem Kopf gebeugt und holt mit dem gesenkten Schwert, dessen Klinge auf dem Schild zu sehen ist, zum Hieb aus. Die

Schwertklinge ist rundplastisch unterarbeitet. Der Krieger trägt einen knielangen Chiton und einen Panzer, dessen Laschen sich schwach und gratig abzeichnen, sowie einen Helm mit hohem Kammbusch. Vom Gesicht sind noch der Vollbart und die Nasenkontur zu erkennen. Die Figur ist verwittert, die Gliedmaßen z. T. skelettiert.

I 522a (TAF. 44, 1; 198, 2)

Maße:
Platte: L oben 57,5; L Mitte max. 81; L unten 62,7; L Rs oben noch 67 (Bruch); unten noch 67; H links 62; H rechts 62,2; H Rs links 62,5; rechts Bruch
Fig. 1: H 34; Fig. 2: H 50–51; Fig. 3: H 46,5; Fig. 4: H max. 11
Relief: H 4–5

Erhaltung:
An der rechten oberen Ecke sind drei kleine Fragmente angeklebt.
Reliefffläche: graue Patina; tw. starke Verwitterungen, Bohrlöcher, Hohlräume, Flechten
Os: graue Patina; Oberfläche verwaschen, hinten grober Spm; Bohrlöcher; Loch über dem Helmbusch, Dm ca. 1,5–2; Ausbrüche an der Stelle, an der Fragmente angefügt sind, und zur Rs
Us: weißliche Oberfläche, verwaschen, bräunliche Stellen; grober Spm; Bohrlöcher, Risse
linke Stoßfläche: graue Patina; vorne mittelgrober Spm, hinten grober Spm; Bohrlöcher, Risse, Flechten
rechte Stoßfläche: graue Patina; Bruch, kleine Bohrlöcher; zwei quadratische DL (L ca. 5,5; T 6–10)

Das Fragment a ist der linke Teil der Platte I 522 und zeigt vier Figuren, links ein Kämpferpaar nach links, daneben einen Krieger und den Oberkörper eines Gefallenen nach rechts. Die Platte wird links von einem Baumstamm begrenzt, von dem oben ein dünner Ast quer bis zum oberen Rand absteht. Zum oberen dünnen Plattenrand bildet der Reliefgrund eine ansteigende Hohlkehle. Die linke Seite der Platte ist schräg geschnitten und verjüngt sich ganz geringfügig nach oben.
Figur 1: Der Krieger kniet auf dem linken Knie nach links, das rechte Bein ist aufgestellt. Fuß und Knie reichen in den Baumstamm. Der Körper ist etwas zum Betrachter gewendet, der rechte Arm ist nicht zu sehen, der linke am Rücken. Der seitlich geneigte Kopf ist zurückgeworfen, der Brustkorb wölbt sich vor. Die Figur ist stark verwittert, sie trägt einen Chiton und einen Pilos.
Figur 2: Der Hoplit steht auf dem gebeugten linken Bein nach links, das rechte hat er angehoben und drückt sein Knie gegen den Rücken von Fig. 1. Die Linke hält den verkürzten Rundschild ganz dicht an den Körper, der rechte Arm drückt die linke Schulter des Gegners zurück. Der Krieger ist mit einem knielangen Chiton und einem Panzer bekleidet, auf dem Kopf trägt er einen Helm mit langem, wellenförmig wegflatterndem Kammbusch. Das Gesicht ist verwittert, erkennbar ist noch der lange Bart.
Figur 3: Der Krieger (= Fig. 3 der Platte I 522b) bewegt sich in weiter Schrittstellung und in geduckter Haltung mit gekrümmtem Rücken und mit gebeugten Knien nach rechts. Der linke vorgesetzte Unterschenkel befindet sich auf dem anschließenden Plattenteil I 522b. Der Kopf ist nach vorne gerichtet. Der gesenkte rechte Arm hält das Schwert, dessen Knauf noch sichtbar ist, der linke den Schild, jeweils auf der Platte I 522b zu sehen. Der Krieger trägt einen knielangen gegürteten Chiton (einen Panzer mit Laschen?), eine Chlamys, die an der linken Schulter befestigt ist, am Rücken in gebogenen Falten aufschwingt und auch vor der Brust in Falten herabfällt. Weiters trägt er einen korinthischen Helm mit kurzem Kammbusch. Das Gesicht ist verwittert, es lassen sich noch der lange und spitze Vollbart, einzelne Haarbüschel unter dem Helm sowie die Gesichtskontur erkennen.
Figur 4: Der Gefallene (= Fig. 4 auf der Platte I 522b) liegt auf der rechten Körperseite am Boden, die linke Schulter und der Kopf sind zwischen den Beinen der Fig. 3 zu sehen. Der Kopf ist zum Betrachter gewendet, vom Gesicht lassen sich die Nase, der Bart und die geschlossenen Augen erkennen. Er trägt einen Chiton und vielleicht einen Pilos.

I 522b (TAF. 44, 2; 198, 2)

Maße:
Platte: L oben 97,5; L unten 130,5; L Rs oben noch 91,5; unten noch 122; H links 61,7; H rechts 62; H Rs links Bruch; rechts 61,5
Rand: oben 1–1,5; unten 2,5–4; rechts 2,5–3
Fig. 3 (s. auch I 522a): H (oberer Schildrand) noch 32; Fig. 4 (s. auch I 522a): H max. 11; Fig. 5: H 46; Fig. 6: H ges. 54,5;

Das Relief b ist der rechte Teil der Platte I 522 und zeigt links die Fortsetzung der Fig. 3 und 4 der Platte a, daneben einen angreifenden Krieger und rechts ein Kämpferpaar. Der rechte Rand wird von einem Baumstamm begrenzt, von dem ein Aststumpf absteht. Zum oberen Plattenrand bildet der Reliefgrund eine ansteigende Hohlkehle. Die rechte Seite der Platte ist schräg geschnitten und verjüngt sich geringfügig nach oben.
Figur 3: Von dem Krieger (= Fig. 3 der Platte I 522a) ist auf diesem Plattenteil der linke vorgestreckte Arm ab dem Ellenbogen zu sehen, der den Rundschild hält, dessen Innenseite sichtbar ist. Weiters erkennt man das linke aufgestellte Bein vom Knie abwärts im Profil nach rechts und die Schwertklinge in der linken Hand.

Kopf H 12,5; Fig. 7: H 31; mit Hand ca. 40; B ges. 47,5; Kopf H 13,7; ohne Helm 7,5; Schild L 24,5; B 12
Relief: H max. 4–4,5

Erhaltung:
Reliefläche: graue Patina; viele Bohrlöcher, Flechten; Schild von Fig. 4: Bruchstück angeklebt; Fig. tw. skelettiert
Os: graue Patina; Oberfläche verwaschen; Bohrlöcher, Flechten; Witterungsspuren; Ausbrüche zur Rs; Loch in Höhe des Helmes Fig. 5: T ca. 2
Us: graue Patina am Saum, sonst weißliche Oberfläche; Sinterbildung mit rötlicher Färbung, mittelgrober Spm; starke Bohrlöcher (bei Fig. 4), Hohlräume, Spalten; Ausbrüche zur Rs, rechte Ss
linke Stoßfläche: graue Patina; Bruch; zwei DL (L 5; T 7,5–9)
rechte Stoßfläche: graue Patina; stellenweise Meißelspuren; Bohrlöcher, Risse, Flechten; Absplitterungen zur Rs, Os; rezenter Ausbruch an der rechten unteren Ecke zur Us und rechten Ss

Figur 4: Von dem Gefallenen (= Fig. 4 der Platte I 522a) sind der vor dem Körper kraftlos herabhängende linke Arm, der Körper und die übereinandergelegten Beine zu sehen, ebenso die abstehenden Falten des Chitons.
Figur 5: Der Hoplit stürmt in weitem Laufschritt mit dem linken Bein voran nach links, der Körper ist vom Betrachter weggedreht, sodass der Rücken zu sehen ist. Mit dem linken Arm zieht er den Rundschild dicht an die linke Schulter, der angehobene rechte Arm holt mit dem Speer zum Wurf auf Fig. 3 aus. Der Kopf ist im Profil nach links dargestellt. Der Krieger trägt einen knielangen Chiton und einen glockenförmigen Leinenpanzer sowie einen attischen Helm mit Wangenklappen und Kammbusch. Das Gesicht ist verwittert, der lange spitze Bart noch sichtbar.
Figur 6: Der Krieger steht breitbeinig mit gebeugten Knien und greift fast frontal den Gegner Fig. 7 an. Den rechten Arm hat er seitlich hochgehoben und holt mit der Lanze zum Stoß auf den Gestürzten aus. In der angewinkelten Linken hält er den Rundschild, dessen Innenseite sichtbar ist, dicht an seiner Seite. Der linke Unterschenkel ist vom Bein der Fig. 7 überschnitten. Der Kopf ist nach vor geneigt, der Blick auf den Gegner gerichtet. Er trägt einen knielangen Chiton und einen Muskelpanzer sowie einen attischen Helm mit langem Kammbusch. Das bartlose Gesicht ist verwittert, unter dem Helmrand sind Haarlocken zu erkennen. Die Gliedmaßen sind skelettiert.
Figur 7: Dieser Krieger ist zu Boden gestürzt, kniet auf dem linken Bein, das rechte ist aufgestellt. Mit dem Rundschild am linken Arm stützt er sich am Boden ab. Der rechte Arm ist hochgestreckt, die Hand ergreift den Schildrand der Fig. 6 (oder diese streckt ihm die Hand entgegen). Der Krieger hat den Kopf hochgehoben, sein Blick ist auf den Angreifer gerichtet. Bekleidet ist er mit einem knielangen Chiton, einem Panzer, dessen Pteryges sich im Relief gut abzeichnen, sowie einem Pilos. Das spitzbärtige Gesicht ist stark verwittert.

I 523 (Taf. 43, 3; 199, 2)

Maße:
Platte: L oben 98,5; L unten 97; L Rs oben 96,5; unten 98,5; H links 62,5; H Mitte 61,5; H rechts 62; H Rs links 60,5; rechts 61
Rand: oben ca. 1,5; unten ca. 2
Fig. 1: noch H 38; Fig. 2: L ca. 43; Fig. 3: H noch 36
Relief: H max. 4–4,5

Erhaltung:
Die rechte untere Ecke der Platte ist ausgebrochen, die rechte obere Ecke abgesplittert.
Reliefläche: hellgraue Patina, sonst weißliche Oberfläche, verrieben; viele, tw. große Bohrlöcher, Hohlräume; Sinterbildung mit rötlicher Färbung; kleiner Ausbruch an der rechten unteren Ecke (das Fragment ist vorhanden), Absplitterung am oberen Rand in der rechten Plattenhälfte und am linken unteren Rand
Os: graue Patina, Oberfläche verwaschen; stellenweise grober Spm erkennbar; Bohrlöcher, Hohlräume; ein rezentes Loch; im rechten Teil Absplitterungen und Ausbrüche zur Rs
Us: hellgraue Patina; Saum gut geglättet, dahinter mittelgrober Spm; Bohrlöcher, Risse; Ausbrüche zur Reliefläche, Rs, rechte Ss

Das Relief stellt im linken Bildteil den Sturz des Kapaneus von der thebanischen Stadtmauer dar, im rechten Teil einen Gestürzten und einen Salpinxbläser, der sich von rechts nähert. Zum oberen Plattenrand bildet der Reliefgrund eine ansteigende Hohlkehle. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich links ganz geringfügig nach unten, rechts nach oben.
Figur 1: Kapaneus stürzt rücklings und mit dem Kopf voran von der Leiter zu Boden. An seinem linken Arm hängt noch der Rundschild, dessen Innenseite zu sehen ist, der rechte Arm ist verwittert – möglich, dass der Hand das Schwert entglitten ist, das am Schild zu sehen ist. Die Beine des Stürzenden hängen gebeugt in der Luft. Bekleidet ist er mit einem knielangen Chiton und einem Panzer, dessen Pteryges ganz schwach im Relief zu sehen sind. Auf seinem Kopf sitzt noch der Helm, das bärtige Gesicht ist verwittert, das Loch im Kinnbereich könnte den vor Schreck geöffneten Mund darstellen oder ist ausgewittert. Die Gliedmaßen sind skelettiert. Hinter der Figur befindet sich die Leiter, die von der linken unteren Ecke zur rechten oberen Ecke des etwas vertieften linken Reliefteiles führt.
Figur 2: Der Krieger liegt am Boden nach links, die Beine sind aufgestellt, der Körper ist nach links zum Betrachter gedreht, der rechte Arm liegt kraftlos vor dem Körper, die Hand berührt den Boden. Der linke Arm stützt den Kopf. Das Gesicht ist stark verwittert, den Kopf schützt ein Pilos. Die Falten des knielangen Chitons sind an den Beinen sichtbar. Etwa in Kniehöhe der Figur verläuft vertikal eine Linie, die den geringfügig vertieften Reliefgrund der linken Plattenhälfte, somit eine Mauerkante anzeigt, die rechts vom Gefallenen sanft abfällt.

linke Stoßfläche: graue Patina; Oberfläche verwaschen; grober Spm; Bohrlöcher, Risse; Absplitterungen und Ausbrüche zur Rs, Us
rechte Stoßfläche: graue Patina; Saum mit Spm, sonst grob behauen; Bohrlöcher, Risse; Absplitterungen und Ausbrüche zur Reliefffläche, Os, Us

Figur 3: Der Salpinxbläser bewegt sich im Laufschritt mit dem rechten Bein voran nach links. Die Füße sind mit dem Rand weggebrochen. Im angewinkelten linken Arm liegt ein stabförmiger Gegenstand, der rechte Arm ist etwas vorgestreckt und umfasst den Schaft der Salpinx, die er gerade bläst. Die trichterförmige Öffnung des Instrumentes ist heute nicht mehr im Relief erkennbar. Der Kopf ist etwas in den Nacken gelegt, der Blick auf die Stadtmauer gerichtet. Der Salpinxbläser trägt einen knielangen gegürteten Chiton und einen Mantelumhang, der vor der Brust befestigt ist und die Schultern sowie den linken Arm bedeckt. Das Gesicht ist stark verwittert, die Konturen des Kopfes lassen auf eine Pilos-ähnliche Kappe schließen.

I 524 (TAF. 44, 2; 199, 2S)

Maße:
Platte: L oben 164,9; L unten 163; Bruchstück linke untere Ecke: L 17,6; L Rs oben 163,5; unten 163,5; H 21,6; H links 61,5; H Mitte 62,2–62,5; H rechts 62,5; H Rs links 62,5; rechts 61,5
Rand: oben 1,2–2,2; unten 2,7–4,5; links 1,7–4,2; rechts 1,7–3,5 (Baumstamm), Ast: 25,4
Fig. 1: H 36; Schild Dm ca. 26; Pferde Fig. 2a: H 38; L ca. 49; Fig. 2b: H 38,5; L noch 47,5; Fig. 2c: H 34,3; Fig. 2d: H 33,4; L noch 47,5; Fig. 3: H 35 (mit Stab 38); Fig. 4: H 51,2; Schild Dm ca. 25; Fig. 5: H 26,5; L 48,2
Relief: H max. 4,5

Erhaltung:
Die Platte ist aus 17 kleinen und großen Fragmenten zusammengesetzt. Ein Eckfragment links unten ist noch nicht angefügt.
Reliefffläche: graue Patina; Oberfläche stark abgewittert; über gesamter Oberfläche tw. große Bohrlöcher, Hohlräume, Risse; bei Fig. 5: 2 große Mulden, ebenso an der Ok eine großflächige Mulde; stellenweise Flechten; Gliedmaßen der Fig. skelettiert; Ausbrüche und Absplitterungen an den Rändern
Os: hellgraue Patina; Oberfläche verwaschen, keine Bearbeitungsspuren vorhanden; Bohrlöcher, Risse; Absplitterungen zur Rs, linke und rechte Ss; im linken Teil 2 rezente Löcher
Us: graue Patina; Saum (?), sonst mittelgrober bis eher grober Spm; Bohrlöcher; Ausbrüche an den zusammengefügten Stellen und zur Reliefffläche, Rs, Us
linke Stoßfläche: graue Patina; Saum, dahinter sehr grober Spm; Bohrlöcher, Hohlräume; Ecke zur Us ausgebrochen
rechte Stoßfläche: graue Patina; Saum; mittelgrober bis grober Spm ertastbar; Bohrlöcher; Ausbrüche zur Reliefffläche, Rs, Us

Literatur:
Benndorf – Niemann 1889, 187–200 Taf. 24; Noack 1893, 305–322; Gurlitt 1894, 284–286; Körte 1916, 257–288, bes. 265; Praschniker 1933a, 24 f. 31–40 Abb. 15; Eichler 1950, 49–51 Taf. 2/3; Borchhardt 1976a, 141; Childs 1976, 292–296. 299–301 Abb. 10. 14. 19; Childs 1978, 18–21 Abb. 9; Taf. 5, 1; Bruns-Özgan 1987, 56–81, bes. 58. 73 Taf. 12, 1. 2; Krauskopf 1981, 235 Nr. 15 Taf. 174; Krauskopf 1981a, 699 Nr. 39 Taf. 561; Borchhardt 1988, 110–115 Abb. 27; Krauskopf 1988,

Das Relief zeigt von links kommend ein Viergespann, das in den Boden versinkt, mit einem Krieger, dahinter einen auf einem Felsen sitzenden älteren Mann und im rechten Bildteil einen fliehenden und ganz rechts einen zu Boden stürzenden Krieger. Die Seitenränder der Platte sind von je einem Baumstamm begrenzt, am rechten Rand steht ein langer gegabelter Ast ab. Zum oberen Plattenrand bildet der Reliefgrund eine ansteigende Hohlkehle. Die rechte Seite der Platte ist schräg geschnitten und verjüngt sich ganz geringfügig nach oben. Mit dieser Platte endet das Relief in der oberen Reihe, den Abschluss zur Südostecke der Temenosmauer bildet ein nicht reliefierter Block.
Figur 1: Der Krieger steht in dem bereits versunkenen Wagenkasten des Viergespanns, von dem nur der obere Rand mit der Haltestange sichtbar ist. Sein Oberkörper ist etwas nach außen zum Betrachter gedreht, die Beine sind nicht zu sehen, der Kopf ist etwas hochgehalten und im Dreiviertelprofil gezeigt. Den rechten Arm hat er verzweifelt hoch über den Kopf gestreckt, der angewinkelte linke Arm hält den Rundschild, dessen Innenseite sichtbar ist. Bekleidet ist er mit einem Chiton und einem Panzer, dessen Pteryges sich noch im Relief abzeichnen, sowie einem Umhang, der vor der Brust befestigt ist. Erkennbar sind die dichte Haarmasse auf dem Kopf und der kräftige Vollbart. Die Gesichtsstrukturen sind verwittert.
Figur 2a-d: Die Pferde Fig. 2a–d versinken im Boden, die Hinterbeine sind vom Knie abwärts nicht mehr zu sehen, die hochgehobenen Vorderbeine sind noch bis zur Ferse sichtbar. Die Körper sind in flachem Relief gearbeitet und an der Oberfläche verwittert, die Köpfe von Fig. 2a und 2b abgesplittert. Das Pferdegeschirr, der Brustgurt und das Gestänge zum Wagenkasten sind bei Fig. 2a–c erkennbar. Die Tiere sind nach rechts gestaffelt angeordnet, Fig. 2a wirft den Kopf hoch, Fig. 2b hält ihn gerade, Fig. 2c dreht den Kopf etwas nach außen und Fig. 2d im Hintergrund zieht den Kopf zum Hals. Von Fig. 2a und 2b ist noch der Schweif zu sehen.
Figur 3: Auf einem Felsen im Hintergrund, hinter den Pferden, sitzt ein älterer Mann und stützt mit der rechten Hand den zur Seite geneigten Kopf. Der Ellenbogen des rechten Armes ruht auf dem rechten Oberschenkel. Der linke Arm ist nach oben angewinkelt und umfasst einen Stab, auf den er sich stützt. Das rechte Bein ist aufgestellt, das linke etwas vorgestreckt, das Knie abgesplittert. Der Mann trägt einen langen Chiton und ein Himation, das er über den Kopf gezogen hat. Erkennbar ist das bärtige Gesicht.
Figur 4: Der Krieger eilt mit dem rechten Bein voran nach links, sein Oberkörper ist vorgeneigt, den Rundschild, dessen Innenseite sichtbar ist, hält er mit dem linken Arm hoch. Den Kopf wendet er nach rechts, das Gesicht ist verwittert. Der rechte Arm ist angewinkelt und führt vermutlich ein Schwert, das sich vom Reliefgrund abhebt. Die Figur trägt einen knielangen Chiton und wahrscheinlich einen Helm. An der rechten Hüfte ist eine Schwertscheide sichtbar.

29 Nr. 12; Krauskopf 1990, 956 Nr. 27 mit Abb.; Krauskopf 1994, 739 f. Nr. 43 mit Abb.; Oberleitner 1994, 24 f. Abb. 37–42. 46; Tietz 1996/1997, 58–64; Boardman 1998, 242 Abb. 222, 9; Fornasier 2001, 235–239; Marksteiner 2002, 186–189; Benda-Weber 2005, 141–144. 149 f. 156 f.; Borchhardt 2006, 56–58 Taf. 19 Abb. 34; Barringer 2008, 175 Abb. 133 a. b; Kolb 2008a, 81–93; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 209–218.

Figur 5: Der Kämpfer ist vornübergestürzt und kniet mit dem linken Bein am Boden, das rechte ist etwas nach hinten gestreckt. Er stützt den Oberkörper mit den Armen ab, der Kopf ist gesenkt. Das Relief ist in diesem Bereich stark verwittert, so dass die Armhaltung nicht mehr deutlich zu sehen ist. Der Krieger trägt einen knielangen Chiton und einen Panzer, dessen Pteryges sich noch im Relief abzeichnen, sowie einen Helm mit langem Kammbusch. Hinter dem Helm ist am Reliefgrund ein Stück der Innenseite des Rundschildes zu sehen, den er vermutlich mit der linken Hand hielt.

LANDUNGSSCHLACHT, I 525a. b; I 526a. b; I 527a. b; I 528; I 529a. b (TAF. 45–48; 197, 2–199, 2)

Südwand, außen, rechts vom Tor; untere Friesreihe

Die Friesreihe erstreckt sich über eine Gesamtlänge von ca. 9,98 m und setzt sich aus fünf Platten zusammen. Insgesamt sind 35 Figuren und am rechten Friesende der Bug von drei Schiffen ausgearbeitet. Links befindet sich der Befehlshaber auf erhöhtem Terrain, vier Krieger rüsten sich zum Kampf, vier sind in Warteposition. Auf den drei folgenden Platten sind Kampfhandlungen mit 20 Kriegern zu sehen, vier davon Bogenschützen, und auf der rechten Platte die Schiffe und die Bergung eines Gefallenen.

I 525a (TAF. 45, 1; 197, 2)

Maße:
Platte: L oben 110,8; unten 115,8; L Rs oben noch 107; unten 111; H links 61,2; H Mitte 60,7; H rechts 61,5; H Rs links 62; rechts Bruch
Rand: oben 1,5–2,8; unten 2,2–3; glatter Teil: B oben 50; Mitte 41,5; unten 43
Fig. 1: H 38,5; Fig. 2: H 39; Fig. 3: H 39; Fig. 4: H 38,5
Relief: H max. 4,5

Erhaltung:
Rechts unten am Rand ist ein Fragment angefügt.
Reliefläche: graue Patina; sehr viele Bohrlöcher, Hohlräume über gesamter Oberfläche; Arme der Fig. tw. skelettiert; Gesichter verwittert
Os: graue Patina, Saum verwaschen, dahinter Zahneisen; Bohrlöcher, Hohlräume am glatten Teil (H 9–14) links, Flechten
Us: graue Patina, sonst weißliche Oberfläche; Saum, dahinter mittelgrober Spm; Bohrlöcher, Risse; Sinterbildung mit rötlicher Färbung; Ausbrüche zur Rs, linke Ss
linke Stoßfläche: graue Patina; mittelgrober Spm; Bohrlöcher, Risse; nach hinten abgeschrägt; im oberen Teil kragt der Stein nach links vor (L 7; H 12)
rechte Stoßfläche: weißliche Oberfläche; Bruch; drei rezente quadratische DL (L 4,5–5; T 7–8) für Anstückung an I 525b.

Der linke Teil a der Platte I 525 beginnt mit einem nicht reliefierten Stück, das fast bis zur Mitte dieses Fragmentes reicht. Auf dem vertieften Relieffeld sind vier nach rechts kniende Hopliten dargestellt. Zum oberen Plattenrand bildet der Reliefgrund eine ansteigende Hohlkehle.
Figur 1: Der Hoplit kniet auf dem rechten Knie, das linke Bein ist aufgestellt. Er ist im Profil nach rechts dargestellt, der Oberkörper ist etwas herausgedreht. Im gesenkten rechten Arm hält er einen kurzen stabförmigen Gegenstand, vielleicht ein Schwert. An der linken Hüfte und an der Innenseite des Schildes ist ein Schwertgriff zu sehen. Im linken angewinkelten Arm hält er einen Rundschild, der am Rand auf dem Boden aufliegt und von dem ein Stück der Innenseite zu sehen ist. Bekleidet ist er mit einem knielangen Chiton und einem Panzer, dessen Pteryges sich im Relief schwach abzeichnen, sowie einem Helm mit Nackenschutz und langem Kammbusch. Das bärtige Gesicht ist verwittert.
Figur 2: Der Hoplit kniet auf dem rechten Knie nach rechts, das linke Bein ist aufgestellt. Der Körper wird zum Großteil von Fig. 1 verdeckt. Der rechte Arm ist nicht sichtbar, das längliche Reliefstück oberhalb des Knies gehört zu einem Schwert, von dem der Knauf und ein Stück der Scheide zu sehen sind. Der linke Arm hält den Rundschild, von dem ein Stück der Innenseite sichtbar ist. Der Krieger trägt einen knielangen Chiton und einen Helm mit langem Kammbusch. Ein Panzer lässt sich nicht eindeutig festmachen, da die Oberfläche an dieser Stelle zu stark verwittert ist. Das spitzbärtige Gesicht ist ebenfalls verwittert.
Figur 3: Der Hoplit kniet auf dem rechten Knie nach rechts, das linke Bein ist aufgestellt. Er befindet sich vor Fig. 2 und wird nicht von dieser verdeckt. Der rechte Arm ist vor der Brust angewinkelt und umfasst den Schaft der links geschulterten Lanze, die schräg über der Figur am Reliefgrund zu sehen ist. Der linke Arm hält den Rundschild, von dem ein Stück der Innenseite sichtbar ist. Der Krieger ist mit einem knielangen Chiton und einem Panzer bekleidet, der aufgrund der Verwitterung nicht näher definiert

werden kann. Die erhabenen Reliefteile hinter der Figur gehören zu einem Mantelumhang. Den Kopf bedeckt ein Helm mit Nackenschutz und langem Kammbusch. Das spitzbärtige Gesicht ist verwittert.
Figur 4: Der Krieger kniet schräg hinter Fig. 3 auf dem rechten Knie nach rechts. Das linke Bein ist aufgestellt. Der rechte Arm ist vor der Brust angewinkelt und umfasst den Schaft der geschulterten Lanze, die schräg über der Figur am Reliefgrund zu sehen ist. Der linke Arm hält den Rundschild, von dem nur ein kurzes Stück der Innenseite sichtbar ist. Das Schaftende der Lanze und ein Bogensegment des Schildes befinden sich auf der anschließenden Platte I 525b. Bekleidet ist der Krieger mit einem knielangen Chiton und einem Helm mit Nackenschutz und langem Kammbusch. Ein Panzer ist nicht erkennbar, da das Relief in diesem Bereich stark verwittert ist. Das vollbärtige Gesicht ist ebenfalls stark verwittert.

I 525b (TAF. 45, 2; 197, 2)

Maße:
Platte: L oben 121,6; L unten 115,9; L Rs oben 120; unten 112,5; H links 61,8; H Mitte 61,1; H rechts 61,5; H Rs links 62; rechts 63
Rand: oben 1–2,5; unten 1,8–2; links (Erhebung) 5–8,7; rechts 1,5–2
Fig. 5: H 49,2; Kopf L 7,5; Fig. 6: H ca. 43,5; Stuhl H 17; Fig. 7: H 48,5; Kopf L 9,5; Fig. 8: H 54,8; Kopf L mit Busch 17,5; Fig. 9: H 57; Kopf L 9,5; Schild Dm 29
Relief: H max. 4

Erhaltung:
An der linken oberen Ecke sind insgesamt drei Fragmente angefügt; eine kleine Absplitterung an der rechten unteren Ecke ist noch nicht angeklebt.
Reliefflläche: graue Patina; durchgehend mit tw. großen Bohrlöchern, Hohlräumen überzogen, Flechten; Gesichter der Fig. verwittert, Gliedmaßen tw. skelettiert
Os: graue Patina, Oberfläche verwaschen und zur Rs weißlich; zur Rs Zahneisen; viele große und kleine Bohrlöcher, Hohlräume; Ausbrüche zur Rs
Us: graue Patina, sonst hellbraun-weißliche Oberfläche; Saum mit vielen kleinen Bohrlöchern, punktiert, dahinter mittelgrober Spm; Ausbrüche zur Rs, linke Ss
linke Stoßfläche: weißliche Oberfläche; Bruch; drei rezente quadratische DL (L 4,5–5; T 7–8)
rechte Stoßfläche: graue Patina, sonst hellbraun-weißliche Oberfläche; Saum, dahinter grober Spm; Bohrlöcher, Risse; Ausbrüche zur Rs

Das Relief b ist der rechte Plattenteil von I 525. Dargestellt sind links ein Thronender und dahinter ein Gepanzerter, rechts drei Krieger. Der rechte Plattenrand gehört zu dem Stamm des Baumes am Rand der anschließenden linken Platte I 526a. Zum oberen Plattenrand bildet der Reliefgrund eine ansteigende Hohlkehle. Die rechte Seite der Platte ist schräg geschnitten und verjüngt sich nach oben.
Figur 5: Rechts neben dem Schildbogen und dem Lanzenschaft der Fig. 4 von der Platte I 525a steht auf einer erhöhten Plattform ein junger Mann, der sich nach außen zum Betrachter wendet. Das rechte Standbein ist nach außen gedreht, das linke Bein im Profil nach hinten gestellt, die Ferse ist angehoben. Den Oberkörper wendet er zum Betrachter, ebenso den Kopf, den er schräg nach rechts dreht. Mit beiden hochgehobenen Armen greift er zum Kopf. Vermutlich knüpft er eine Haarbinde oder setzt einen Helm auf. Der Jüngling trägt einen knielangen Chiton und einen Muskelpanzer, die Schulterklappe ist schwach im Relief sichtbar, ebenso der Riemen des Schwertes, der von der rechten Schulter zur linken Hüfte führt. Am Reliefgrund erkennt man den Schwertgriff und einen Teil der Scheide. Die Figur ist bartlos, die Haarmasse setzt sich deutlich im Relief ab, das Gesicht ist verwittert.
Figur 6: Der Bärtige thront in nachdenklicher Pose auf einem Stuhl ohne Rückenlehne nach rechts. Der Sitz hat zwei gedrechselte Beine und steht auf einer erhöhten Plattform. Die Sitzfläche ist mit einem Stoff oder Tuch bedeckt, das beidseitig herabhängt. Der Körper des älteren Mannes ist etwas vorgebeugt, mit dem rechten Ellenbogen stützt er sich auf den rechten Oberschenkel, der Arm ist angewinkelt, die Hand stützt das Kinn. Die Füße stehen parallel versetzt auf einem Fußpolster. Der linke Arm ist angewinkelt hochgehoben und stützt sich auf einem langen Szepter (oder Krummstab) ab. Der Kopf der Figur ist im Profil nach rechts dargestellt und hat schulterlanges Haar. Unter dem Rand der Kopfbedeckung oder des Diadems sind die feinen Haarsträhnen an der Stirn zu sehen. Das Gesicht ist verwittert. Bekleidet ist der Mann mit einem bodenlangen Chiton und einem Himation, das die Beine bedeckt.
Figur 7: Der Krieger steht auf dem etwas ins Profil gedrehten rechten Bein auf der Plattform, das linke ist etwas gebeugt. Er wendet den Körper ebenfalls geringfügig nach rechts. Der rechte Arm ist vor der Brust angewinkelt und umfasst ein Schwert, das er senkrecht hochhält, die linke Hand schultert einen Speer und hält auch den Rundschild, von dem ein Stück der Innenseite sichtbar ist. Die Figur dreht und neigt den Kopf etwas zu ihrer rechten Schulter, der Blick war vermutlich auf den Thronenden gerichtet. Bekleidet ist der Mann mit einem knielangen Chiton, dessen Rock in breiten Falten herabhängt, und vermutlich mit einem Panzer sowie einem Mantelumhang, der

vor der Brust befestigt ist und am Rücken bis zu den Waden herabfällt. Das vermutlich bartlose Gesicht ist verwittert, den Kopf schützt ein Pilos.
Figur 8: Der Krieger ist im Profil nach links gezeigt. Er hat seinen rechten Fuß auf die erhöhte Plattform gesetzt, das linke Bein ist etwas gebeugt. Mit beiden Händen legt er am rechten Unterschenkel eine Beinschiene an. Seinen Kopf neigt er etwas nach vorne, er blickt auf sein rechtes Bein. Die Figur trägt einen knielangen Chiton und einen Panzer, dessen Pteryges zu sehen sind, sowie einen korinthischen Helm mit langem Kammbusch, der auf den Rücken herabfällt. Das Gesicht ist verwittert, erkennbar sind der Vollbart, die Haarmasse unter dem Helmrand und die Nasenkontur.
Figur 9: Der Hoplit steht frontal auf dem linken Standbein, das rechte ist etwas zur Seite gestellt. Der rechte angehobene Arm umfasst einen Lanzenschaft, der gesenkte linke drückt den aufgestellten Rundschild, der verkürzt wiedergegeben ist und an seinem linken Oberschenkel lehnt. Der Schild reicht in den Plattenrand und geht in gleicher Reliefhöhe direkt in diesen über. Der Kopf ist frontal zum Betrachter gerichtet. Der Krieger trägt einen knielangen, gegürteten und kurzärmeligen Chiton sowie einen Helm. Die Gesichtskontur ist trotz der Verwitterung erkennbar, ebenso der Vollbart und die Haarlocken an den Schläfen.

I 526a (TAF. 46, 1; 197, 2–198, 2)

Maße:
Platte: L oben 157,2; L unten 148,4; L Rs oben noch 156; unten noch 141; H links 61,8; H Mitte 62; H rechts 62,1; H Rs links 63; rechts 63
Rand: oben 0,8–2,2; unten 1,6–5; links 1,6–4 (Ast 6,1)
Fig. 1: H noch 42; Fig. 2: H max. 56,2; Fig. 3: H 54,5; Fig. 4: H 55,3; Fig. 5: H 39,4; Fig. 6: H noch 23,5
Relief: H max. 3–4

Erhaltung:
Die Platte besteht aus insgesamt vier Teilen. Rechts sind ein großes und zwei kleine Fragmente angefügt.
Relieffläche: graue Patina; Oberfläche stark verwittert; tw. große Bohrlöcher, Hohlräume und Spalten, Flechten; stellenweise rötliche Färbung; Absplitterungen an den Rändern
Os: graue Patina im linken Teil, sonst weißliche Oberfläche; Oberfläche verwaschen; zur Rs flächiges Zahneisen; an rechter Ecke Spm-Spuren erkennbar; zahlreiche Bohrlöcher, Hohlräume, Flechten; Ausbrüche zur Rs, rechte Ss
Us: Saum mit grauer Patina, sonst weißliche Oberfläche; Bohrlöcher, Risse; Sinterbildung mit rötlicher Färbung; mittelgrober Spm; Ausbrüche zur Rs, rechte Ss
linke Stoßfläche: hellgraue Patina; Saum, grober Spm; Bohrlöcher; Ausbrüche zur Rs
rechte Stoßfläche: weißliche Oberfläche, Bruch, Risse; drei tiefe fast quadratische DL (L 4–5 x 4,5; T 6,5–8,5) für Anschluss an I 526b

Das Relief a ist der linke Teil der Platte I 526 und zeigt fünf Krieger, davon drei Bogenschützen. Von einem weiteren Krieger ist an der Bruchstelle rechts oben noch der rechte Arm zu sehen. Der andere Teil dieser Fig. 6 und ein zweiter Kämpfer befinden sich auf dem Relief I 526b. Der linke Plattenrand ist als Baumstamm gearbeitet. Zum oberen Plattenrand bildet der Reliefgrund eine ansteigende Hohlkehle. Die linke Seite ist schräg geschnitten und verjüngt sich nach unten.
Figur 1: Der Bogenschütze steht auf erhöhtem Terrain mit gebeugten Knien auf dem rechten Bein nach rechts. Die linke Ferse ist etwas angehoben, der Oberkörper vorgebeugt. Mit dem linken angewinkelten Arm drückt er den Bogen, den er am linken Oberschenkel aufstützt, nieder, um die im Relief wiedergegebene Sehne mit der angehobenen Rechten einzuspannen. Der Kopf ist vorgeneigt, der Blick auf den Bogen gerichtet. Der Bogenschütze trägt einen knielangen, gegürteten und ärmellosen Chiton und eine Tiara (bzw. eine phrygische Mütze), von der eine Lasche auf dem Rücken zu sehen ist. Das Gesicht ist verwittert, die Konturen des Profils sind noch gut erkennbar. Vermutlich ist die Figur bärtig.
Figur 2: Der Krieger läuft mit dem linken Bein voran nach rechts, der Oberkörper neigt sich etwas vor. Der rechte Arm ist hochgehoben und hält einen Gegenstand zum Wurf bereit, der kaum erkennbar ist; auch die Hand ist stark verwittert. Der linke Arm ist vorgestreckt, der Kopf im Dreiviertelprofil gezeigt. Bekleidet ist der Krieger mit einem knielangen gegürteten Chiton und einer Chlamys, die an der rechten Schulter befestigt ist, am Rücken herabfällt und den linken vorgestreckten Arm zur Gänze bedeckt, sodass eine breite Stoffbahn vom Arm herabhängt. Auf dem Kopf trägt er einen Pilos, das Gesicht ist bärtig, die Strukturen aber verwittert.
Figur 3: Der Krieger steht im Rückfallschritt mit dem rechten Bein voran nach links. Der Oberkörper ist nach außen, also zum Betrachter gedreht. Den rechten Arm streckt er in Verlängerung des linken Beines nach oben und holt mit einem Stein in der Hand zum Wurf aus. Er wendet den Kopf im Dreiviertelprofil nach rechts und blickt auf die Angreifer der Platte I 527. Bekleidet ist der Mann mit einem knielangen gegürteten Chiton und einer Chlamys, die an der rechten Schulter befestigt ist, am Rücken herabhängt und auch den linken vorgestreckten Arm zur Gänze bedeckt; die Hand ist zur Faust geballt. Auf dem Kopf trägt er einen Pilos. Das vollbärtige Gesicht ist verwittert.

Figur 4: Der Bogenschütze steht im Profil nach rechts mit gebeugtem linkem Bein, das rechte ist vorgestreckt und nach außen gedreht. Der linke vorgestreckte Arm hält den Bogen, der rechte, die Sehne spannende Arm ist etwas angezogen. An der linken Taille hängt ein Köcher, von dem ein Stück sichtbar ist. Bekleidet ist der Krieger mit einem knielangen gegürteten Chiton und einem Helm mit langem Kammbusch. Über dem linken Arm liegt ein Umhang, dessen Stofffalten sich im Relief abzeichnen. Das Gesicht ist stark verwittert.
Figur 5: Der Bogenschütze kniet im Profil nach rechts auf dem rechten Knie, das linke Bein ist vorgestellt, jedoch ist davon nur der Oberschenkel auf dieser Platte zu sehen, der Unterschenkel ist mit der Platte I 526b weggebrochen. Der linke vorgestreckte Arm hält den Bogen, der auf der Platte I 526b zu sehen ist, der rechte, die Sehne spannende ist etwas gebeugt. An der linken Hüfte hängt ein Köcher, dessen Schaft rechts vor dem Körper zu sehen ist. Der Krieger trägt einen knielangen gegürteten Chiton und einen Helm mit Kammbusch. Von dem stark verwitterten Gesicht lassen sich der Vollbart und die Konturen erkennen.
Figur 6: Rechts oben am Bruch ist der hochgestreckte rechte Arm mit einem Stück des Lanzenschaftes von der Fig. 6 der Platte 526b zu sehen.

I 526b (TAF. 46, 2; 198, 2)

Maße:
Platte: L oben 84; L unten 81; L Rs oben ca. 79; unten ca. 80; H links, 62; H rechts 63; H Rs links 63,5; rechts 62
Rand: oben 1–1,5; unten 2,5–3,5; rechts 3–4
Fig. 6: H 55; Fig. 7: H 55,5; Schild Dm ca. 25
Relief: H max. 3,5

Erhaltung:
Reliefflache: graue Patina; viele Bohrlöcher, Hohlräume, Risse, Flechten; Fig. verwittert
Os: hellgrau-weißliche Oberfläche, verwaschen; feiner Spm; kleine Bohrlöcher, Risse; Ausbrüche zur Rs
Us: graue Patina, sonst weißlich; rötliche Färbung; vorne abgewittert, zur Rs Saum; kleine Bohrlöcher und tiefe Witterungsspalten; Ausbrüche zur Rs
linke Stoßfläche: weißliche Oberfläche mit Rissen; Bruchfläche mit drei großen quadratischen DL (L 4–5; T 7–9)
rechte Stoßfläche: weißliche Oberfläche; starke Witterungsspuren, große Bohrlöcher, Hohlräume im Stein, z. T. bis an Oberfläche durchbrochen, Risse; rötliche Färbung; Ausbrüche zur Rs

Das Relief b ist der rechte Teil der Platte I 526, auf der zwei bewaffnete Angreifer dargestellt sind. Am rechten abgesplitterten Rand ist oben ein Stück des Baumstammes mit einem schräg zum oberen Rand abstehenden Ast zu sehen. Zum oberen Plattenrand bildet der Reliefgrund eine ansteigende Hohlkehle. Die rechte Seite ist schräg geschnitten und verjüngt sich nach unten.
Figur 6: Der Krieger setzt rückfallend den Schritt mit dem gebeugten rechten Bein voran nach links, der Oberkörper ist zum Betrachter gedreht, der Kopf im Profil nach rechts gezeigt. Der linke angewinkelte Arm hält den Rundschild, von dem ein Stück der Innenseite zu sehen ist und an dem eine Schabracke befestigt ist, dicht an die linke Körperseite. Der rechte Arm, der sich auf der Platte I 526a fortsetzt, ist schräg nach hinten gestreckt und holt mit der Lanze zum Stoß aus. Bekleidet ist der Krieger mit einem knielangen Chiton, einem Panzer (Pteryges sind schwach erkennbar) und einem Helm mit hohem Kammbusch. Er trägt Beinschienen, die sich am Schienbein als erhabene Linien abzeichnen. Von dem verwitterten Gesicht ist noch der Vollbart erkennbar. An der linken Bruchkante des Reliefs ist der Unterschenkel des linken Beines der Fig. 5 von dem Relief I 526a sowie ein Stück des Bogens und die linke Hand zu sehen.
Figur 7: Der Hoplit stürmt im Laufschritt mit dem linken Bein voran nach rechts. Der linke Arm ist vorgestreckt und hält den Rundschild, dessen kaum gewölbte, flache Innenseite fast gänzlich zu sehen ist, der rechte Arm ist nach hinten und oben gestreckt und holt mit dem Speer zum Wurf aus. Durch diese Bewegung ist der Oberkörper aus dem Profil nach außen gedreht. An dem Schild ist eine Schabracke befestigt. An der linken Hüfte ragen ein Schwertgriff und eine Schwertscheide heraus. Bekleidet ist der Krieger mit einem knielangen Chiton und einem Panzer, dessen Pteryges sich schwach im Relief abzeichnen, sowie einem Helm mit hohem Kammbusch. Das Gesicht ist stark verwittert, erkennbar ist der Vollbart. Die Unterschenkel sind fast zur Gänze abgewittert.

I 527a (TAF. 45, 3; 198, 2)

Maße:
Platte: L oben 61; L unten 57,5; L Rs oben noch 54,5; unten ca. 55; H links und rechts 62,5; H Rs links 63,5; rechts 64
Rand: oben 1–2; unten 3–3,5; links 1–3,5
Fig. 1: H ges. 56; Fig. 2: H ges. 55
Relief: H max. 4–5

Erhaltung:
Reliefflache: graue Patina; Fig. in der Mitte weisen starke Bohrlöcher, Hohlräume, Risse auf; Gesichter stark verwittert
Os: graue Patina, zur Rs hellgrau; Oberfläche verwittert; Spuren von Zahneisen; Bohrlöcher
Us: graue Patina; Oberfläche verwaschen, rötliche Färbung; mittelgrober Spm; kleine Bohrlöcher, Flechten; Ausbrüche zur Rs, rechte Ss
linke Stoßfläche: graue Patina; zur Rs weißliche Oberfläche, verwittert; vorne mittelgrober Spm, hinten grob behauen; Bohrlöcher, Risse; Ausbrüche zur Rs
rechte Stoßfläche: weißlich Oberfläche; Bruch mit zwei quadratischen DL (L 4–4,5; T 7–9); Risse

Das Relief a ist der linke Teil der Platte I 527 und zeigt zwei nach links angreifende Krieger. Der linke Rand wird von einem Baumstamm begrenzt, von dem schräg zum oberen Plattenrand ein Ast absteht. Vom unteren Stamm steht ein Aststumpf ab. Zum oberen Plattenrand bildet der Reliefgrund eine ansteigende Hohlkehle. Die linke Seite ist schräg geschnitten und verjüngt sich nach oben.
Figur 1: Der Krieger stürmt in weitem Ausfallschritt mit dem rechten Bein voran nach links, der Körper ist in Dreiviertelansicht vom Rücken gezeigt, ebenso das linke Bein, der Kopf ist hingegen im Profil nach links zu sehen. Mit der linken Hand zieht er den verkürzt gezeigten Rundschild schräg an den Körper, der rechte Arm ist angewinkelt und nach hinten oben gestreckt und führt die Lanze zum Stoß. Bekleidet ist er mit einem knielangen Chiton und einem Panzer sowie einem korinthischen Helm mit hohem und langem Kammbusch. Das Gesicht ist verwittert, erkennbar sind noch der Vollbart und das Haar unter dem Helmrand.
Figur 2: Der Krieger stürmt hinter Fig. 1 im Ausfallschritt mit dem linken Bein voran nach links, das rechte Bein ist mit dem anschließenden Relief I 527b weggebrochen. Er führt die gleiche Bewegung aus wie Fig. 1, das linke Bein und der Oberkörper sind von hinten gezeigt. Mit dem linken Arm zieht er den verkürzt dargestellten und schräg gehaltenen Rundschild dicht an seinen Körper, der rechte angewinkelt angehobene Arm führt die Lanze zum Stoß. Der Lanzenschaft ist beidseitig des Kopfes im Relief zu sehen. Der Krieger trägt einen knielangen Chiton und vermutlich einen Panzer (aufgrund der Verwitterung ist keine Struktur erkennbar) sowie einen Helm mit Nackenschutz und langem Kammbusch, der am Rücken herabfällt. Das Gesicht ist verwittert, erkennbar ist der Vollbart.

I 527b (TAF. 45, 4; 198, 2)

Maße:
Platte: L oben 101; L unten 115; L Rs oben noch 107; unten noch 111; H links 62,5; H rechts 62; H Rs links 63, rechts 62
Rand: oben ca. 1,5; unten 2,5–4; rechts ca. 2,7
Fig. 3: H 51; Schild Dm ca. 29; Fig. 4: H 38; Fig. 5: H 57 (mit Helm); Schild Dm ca. 25; Fig. 6: H 31,5
Relief: H max. 5,5

Erhaltung:
An der linken oberen Ecke und am oberen Rand sind insgesamt 7 Fragmente angefügt.
Reliefläche: Oberfläche und Gesichter der Fig. stark verwittert; vereinzelte Bohrlöcher, Hohlräume, starke Einkerbungen an der Oberfläche bes. bei Fig. 4
Os: graue Patina, Oberfläche verwaschen; vereinzelt Spuren von Zahneisen und eventuell Spm; kleine Bohrlöcher, Flechten; Ausbrüche zur Rs
Us: graue Patina, Oberfläche verwaschen; rötliche Färbung; mittelgrober Spm, Zahneisenspuren; kleine Bohrlöcher, Risse; Ausbrüche zur Rs, Ss
linke Stoßfläche: Bruch
rechte Stoßfläche: graue Patina; schöne mittelgrobe Spm-Spuren; Bohrlöcher, Spalten; Ausbrüche zur Rs

Das Relief b ist der rechte Teil der Platte I 527 und zeigt vier Krieger, zwei davon sind zu Boden gegangen. An den rechten Plattenrand ist ein Baumstamm gesetzt, von dem ganz oben ein kurzer Aststumpf absteht. Zum oberen Plattenrand bildet der Reliefgrund eine ansteigende Hohlkehle. Die rechte Seite ist schräg geschnitten und verjüngt sich geringfügig nach oben.
Figur 3: Der Hoplit steht im Ausfallschritt mit dem rechten gebeugten Bein voran nach rechts, das linke Bein ist von hinten zu sehen und überschneidet sich mit dem rechten Bein der Fig. 2 der Platte I 527a, sodass die Unterschenkel ein X bilden. Der Körper ist in Rückenansicht dargestellt, der Kopf im Profil nach rechts. Im linken Arm hält er den perspektivisch verkürzten Rundschild dicht an seiner linken Seite, der rechte Arm holt mit einem Schwert in der Hand über die linke Schulter hinaus zum Hieb aus. Die Hand mit der Schwertklinge ist auf der Schildfläche zu sehen. Der Krieger trägt einen knielangen Chiton, der im Schritt bogenförmige Falten bildet, einen Muskelpanzer, der am Gesäß in einem breiten Bogen endet, sowie einen Pilos. Unter dem Helm ist das nackenlange Haar zu sehen. Das Gesicht ist verwittert.
Figur 4: Der Krieger ist zu Boden gestürzt und kniet auf dem angezogenen linken und dem nach hinten gestreckten rechten Knien. Der Oberkörper ist etwas vorgedrückt, der Kopf in den Nacken geworfen. Er blickt hoch auf den Gegner Fig. 3, der rechte Arm ist nach hinten gestreckt, die verwitterte Hand hielt vielleicht einen Stein. Der linke Arm hält den Rundschild hoch, um Kopf und Körper vor dem Schwerthieb zu schützen. An dem Schild ist eine Schabracke befestigt. Bekleidet ist die Figur mit einem knielangen gegürteten Chiton und einem Helm mit langem Kammbusch. Das Gesicht ist verwittert und bartlos.
Figur 5: Der Hoplit steht in Schrittstellung, das linke Bein voran nach rechts, mit gebeugten Knien und nach vor geneigtem Oberkörper. Das linke Bein ist von Fig. 6 ver-

deckt, der rechte Fuß von dem rechten Bein der Fig. 4. Mit dem gesenkten rechten Arm stützt er Fig. 6 unter der Achsel. Der linke vorgestreckte Arm hält den tief gewölbten Rundschild, dessen Innenseite fast zur Gänze zu sehen ist. An der Schildinnenseite sind der Halteriemen am Oberarm und der Haltegriff für die Hand gut zu erkennen. Der Kopf ist im Profil gezeigt und auf den Gegner der anschließenden Platte gerichtet. An der linken Hüfte ist ein Schwertgriff zu sehen. Der Krieger trägt einen knielangen Chiton, einen Leinenpanzer und einen korinthischen Helm mit langem Kammbusch sowie am rechten Bein eine Beinschiene, die sich im Relief gut absetzt. Das Gesicht ist verwittert, erkennbar bleiben der Vollbart und die Profilkonturen.
Figur 6: Der Krieger ist im Dreiviertelprofil nach rechts dargestellt. Er ist auf die Knie gesunken, der Oberkörper nach vorne gebeugt, die Arme hängen vor dem Körper kraftlos herab. Der linke Arm hält noch den Rundschild, der in den Plattenrand reicht. Vor dem Ellenbogen sieht man an der linken Hüfte den Schwertgriff und ein Stück einer Schwertscheide. Bekleidet ist die Figur mit einem knielangen, gegürteten und kurzärmeligen Chiton sowie einem Pilos. Der Kopf ist etwas zur linken Schulter geneigt, das Gesicht verwittert, erkennbar ist der Vollbart.

I 528 (TAF. 47, 1. 2; 197, 2–198, 2)

Maße:
Platte: L oben 165,1; L unten 165,2; L Rs oben 163; unten 165; H links 62,7; H Mitte 62; H rechts 61,7; H Rs links 63; rechts 62
Rand: oben 1,2–2; unten 2,2–4,4; links 2,4–4,5 (Ast 6,5); rechts 2–2,4
Fig. 1: H 42,1; Fig. 2: H 56; Schild Dm 25; Fig. 3: H 49,4; Schild Dm 25; Fig. 4: H 53; Schild Dm 25,7; Fig. 5: H 42,3; Schild Dm 26; Fig. 6: H 55; Schild Dm 27
Relief: H max. 4 (6 bei Schildinnenseite Fig. 5)

Erhaltung:
Die Platte besteht aus zwei Steinblöcken und einem Fragment, das an der rechten unteren Ecke vom linken Block angefügt wurde. Die linke untere Ecke von Block 2 fehlt.
Reliefläche: graue Patina; zahlreiche und tw. große Bohrlöcher, Hohlräume über gesamter Oberfläche; sehr stark verwittert; Gliedmaßen der Figuren tw. skelettiert
Os: linker Block: graue Patina, Oberfläche verwaschen; Zahneisen; Flechten; rechter Block: graue Patina, Oberfläche verwaschen, Spm-Spuren; viele Bohrlöcher, Hohlräume, Risse; Sinterbildung mit rötlicher Färbung; Ausbrüche zur Rs
Us: linke Platte – weißliche Oberfläche; rechte Platte – graue Patina; Bohrlöcher, Risse; Saum, sehr grober Spm; Risse; Ausbrüche zur Rs, zum oberen Rand
linke Stoßfläche: gräulich-hellbraune Patina; Saum, in der Mitte sehr grob behauen; links Zahneisen (?)
rechte Stoßfläche: graue Patina, Oberfläche verwaschen; Saum, sehr grob behauen; vereinzelte Bohrlöcher; Ausbrüche zur Rs

Die ungefähr in der Mitte gebrochene Platte I 528 zeigt sechs im Kampf miteinander verbundene Krieger, der Bogenschütze am linken Rand zielt auf die Dreiergruppe der links anschließenden Platte I 527b. Beide Seitenränder sind von je einem Baumstamm begrenzt. Von dem rechten Baumstamm steht ein stark verwitterter Ast schrägt nach oben zum oberen Plattenrand ab, vom linken Baumstamm im oberen Teil ein Aststumpf. Zum oberen Plattenrand bildet der Reliefgrund eine ansteigende Hohlkehle. Beide Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich nach oben.
Figur 1: Der Bogenschütze kniet auf dem linken Knie im Profil nach links, das rechte Bein ist etwas vorgestreckt und über dem Baumstamm gearbeitet. Mit leicht vorgeneigtem Oberkörper hält er mit dem vorgestreckten linken Arm den Kompositbogen, der rechte Arm spannt die ursprünglich gemalte Sehne und ist nach hinten gezogen. Der Bogen überschneidet den Baumstamm. Der Kopf im Profil nach links ist auf die Gegner der links anschließenden Platte I 527b gerichtet. Der Krieger ist mit einem knielangen Chiton und einem Umhang bekleidet, der am Rücken bis auf den Boden herabfällt. Falten des Umhangs sind auch unter dem linken Arm zu sehen. An der linken Hüfte ist ein Köcher mit geöffnetem Verschlussdeckel erkennbar. Auf dem Kopf trägt er einen phrygischen Helm mit langem Kammbusch. Vom Gesicht sind der Vollbart, die Nase und die Augen sowie Haarbüschel unter dem Helmrand erhalten. Die Figur wird z. T. von Fig. 2 verdeckt.
Figur 2: Dieser Kämpfer greift in weitem Ausfallschritt nach rechts mit dem linken Bein voran Fig. 3 an. Der Oberkörper ist durch die Ausholbewegung etwas nach außen gedreht. Der rechte Arm ist hochgehoben und holt mit der Lanze aus. Der linke angewinkelte Arm hält den Rundschild, dessen Innenseite zum Großteil sichtbar ist. Von der rechten Schulter führt ein Schwertgurt zur linken Taille. Der Schwertgriff ragt aus der Scheide heraus. Der Krieger trägt einen knielangen Chiton, einen Muskelpanzer und einen korinthischen Helm mit langem Kammbusch. In dem verwitterten Gesicht kann man den Vollbart erkennen.
Figur 3: Der Krieger setzt das linke nach außen gedrehte Bein vor, das rechte ist gebeugt. Er schwankt, getroffen von der Lanzenspitze des Gegners Fig. 2, sein nach außen gedrehter Oberkörper neigt sich etwas nach hinten. Der rechte Arm ist gesenkt, das Schwert in der Hand ebenso, der linke gesenkte Arm hält den Rundschild, dessen Innenseite zu sehen ist, hinter dem Körper. An der linken Hüfte hängt eine Schwert-

scheide. Der Kopf ist zur linken Schulter gewendet, weg vom Gegner. Bekleidet ist der Krieger mit einem knielangen, kurzärmeligen Chiton, einem Panzer und einem Helm mit langem Kammbusch. Erkennbar ist der Vollbart.
Figur 4: Der Angreifer ist in Rückenansicht dargestellt und setzt einen großen Schritt mit dem rechten Bein rückfallend nach rechts. Das linke Bein, das von hinten zu sehen war, ist mit der Ausbruchsstelle weggebrochen und verwittert. Der rechte hochgestreckte Arm holt zum Wurf mit einem Stein aus, der linke zieht den etwas schräg gestellten Rundschild nah an die Körperseite. Den Kopf wendet der Krieger in Angriffsrichtung nach links zu Fig. 2. Der hohe und lange Kammbusch seines Helms fällt auf die Schulter herab. Bekleidet ist er mit einem knielangen Chiton und einem Panzer. Das Gesicht ist stark verwittert, erkennbar ist noch die Kontur des Vollbartes.
Figur 5: Der Krieger weicht dem Angriff von Fig. 6 nach links aus, indem er sein rechtes Knie beugt, das linke Bein weit nach hinten ausstreckt und gleichzeitig versucht, mit dem nach unten gestreckten Arm einen großen Stein vom Boden aufzuheben. Der Oberkörper ist heraus- bzw. nach rechts gedreht, mit dem angewinkelten linken Arm hält er schützend den Rundschild, dessen gewölbte Innenseite sichtbar ist, um den drohenden Angriff von Fig. 6 abzuwehren. Den Kopf wendet er nach rechts zum Angreifer. Der Krieger trägt einen knielangen gegürteten Chiton und einen Helm mit hohem Kammbusch. Von der rechten Schulter zur linken Hüfte hängt ein Riemen, an dem eine Schwertscheide befestigt ist, von der rechts ein kleines Stück herausragt. Das Gesicht ist verwittert, erkennbar sind noch die Brauenbögen, der Nasenansatz und der Vollbart.
Figur 6: Der Gegner greift Fig. 5 im Ausfallschritt mit dem rechten Bein voran nach links an. Der linke Fuß reicht bis in den Plattenrand. Sein Körper ist aus dem Profil herausgedreht, ebenso der Kopf. Der nach oben angewinkelte rechte Arm holt mit dem Schwert zum Hieb auf Fig. 5 aus. Die Klinge des Schwertes verläuft waagerecht über dem Kopf des Angreifers. Mit dem linken Arm zieht er den verkürzt dargestellten Rundschild dicht an den Körper. Bekleidet ist er mit einem knielangen Chiton, einem Panzer und einem Pilos. Das Gesicht ist verwittert, erkennbar sind der Vollbart und die Haarbüschel unter dem Helmrand.

I 529a (TAF. 48, 1. 3; 199, 2)

Maße:
Platte: L oben 168,7; L unten 158,3; L Rs oben 167; unten 148; H links 62,6; H Mitte 61,4; H rechts 62,6; H Rs links 63; rechts 62
Rand: oben 1–2,2; unten 2,2–12 (Bodenerhebung); links 3–5
Fig. 1: H noch 48,5; Schild Dm 27; Fig. 2: H max. 46,5; Fig. 3: H 43; Fig. 4: H ca. 13–14; L 52; Fig. 5: H 52,7; Schild Dm ca. 26,5; Fig. 6: H 48,5; Kopf L mit Helm 12; Schild B max. 12; L ca. 26; Schildrand B ca 2; Fig. 7: H ca. 24; B max. 20,5; Kopf L 8
Relief: H max. 4

Erhaltung:
An der rechten Seite der Platte sind sieben kleine Fragmente angefügt.
Relieffläche: graue Patina; Oberfläche sehr stark verwittert; viele flache und tiefe Bohrlöcher, Hohlräume, Spalten, Flechten; Gliedmaßen der Fig. skelettiert; Gesichter verwittert
Os: graue Patina; Oberfläche verwaschen, kaum

Das Relief a ist der linke und längere Teil der Platte I 529 und zeigt rechts die Schiffsschnäbel, drei Krieger, die an Land gehen, und zwei, die einen Gefallenen auf einem Schild zurück zu den Schiffen tragen. Am linken Rand setzt sich der Baumstamm von I 528 fort. Zum oberen Plattenrand bildet der Reliefgrund eine ansteigende Hohlkehle. Die linke Seite der Platte ist schräg geschnitten und verjüngt sich nach unten.
Figur 1: Der Hoplit eilt im Laufschritt mit dem rechten Bein voran nach links. Der rechte Unterschenkel ist verwittert. Mit dem angewinkelten rechten Arm schultert er eine Lanze, mit der Linken hält er den verkürzt wiedergegebenen Rundschild ganz dicht an der linken Körperseite. Der Kopf ist im Profil nach links gezeigt. Der Krieger trägt einen knielangen Chiton, einen Panzer und einen Helm mit hohem Kammbusch. Das Gesicht ist verwittert, erkennbar ist noch der lange Vollbart.
Figur 2: Der Helfer ist von kleinerer und zarterer Statur als Fig. 1 und bewegt sich im Eilschritt mit dem linken Bein voran nach rechts. Auf der linken Seite schultert er den Rundschild, auf dem Fig. 4 liegt, die Unterschenkel baumeln am Rücken herab, mit seinen Armen stützt er den Schild. Er trägt einen knielangen gegürteten Chiton und einen Pilos. Sein Gesicht ist verwittert, Nasenansatz und Kinn sind noch erkennbar.
Figur 3: Der Kamerad ist etwa gleich groß wie Fig. 2 und schreitet weit nach rechts aus, die Beine sind im Profil zu sehen, der Körper ist dem Betrachter zugewandt. Das rechte Bein ist von dem linken der Fig. 2 überschnitten. Der Mann beugt den Oberkörper vor

Meißelspuren erkennbar; Bohrlöcher, Hohlräume, Risse, Flechten; im linken Teil eine tiefe Kerbe
Us: graue Patina und weißlich-hellbraune Oberfläche; breiter Saum mit vielen kleinen Bohrlöchern; Risse; sonst mittelgrober Spm; Ausbrüche zur Rs
linke Stoßfläche: graue Patina, Saum; sonst grob behauen; Spalten, Risse; Ausbrüche zur Rs
rechte Stoßfläche: weißliche Oberfläche mit rötlichen Einschlüssen; Bruch, drei quadratische rezente DL (L 4–5; T 7–8)

und stemmt mit den nach oben angewinkelten Armen den Rundschild, auf dem Fig. 4 liegt. Sein Kopf ist zum Betrachter gerichtet und wegen des Gewichtes auf den Armen etwas vor geneigt. Bekleidet ist der Mann mit einem knielangen gegürteten Chiton. Das Gesicht ist verwittert, sichtbar sind die Augenhöhlen, der Nasenansatz, der Vollbart sowie das Kopfhaar.
Figur 4: Der Gefallene liegt auf einem Rundschild, der von den Fig. 2 und 3 getragen wird. Sein Körper ist etwas zum Betrachter gewendet, die Beine baumeln hinter der Schulter von Fig. 2 herab. Die Oberfläche der Figur ist stark verwittert, besonders der Kopf. Der skelettierte rechte Arm liegt über dem Bauch und der linke Arm am Körper. Soweit erkennbar trägt der Mann einen knielangen Chiton.
Figur 5: Der Krieger ist etwas größer als Fig. 2 und 3 und schreitet auf einer Bodenerhebung mit dem rechten Bein voran nach links. Das linke Bein ist aus dem Profil herausgedreht. Er wendet den Oberkörper nach hinten zu Fig. 6. Der linke an der Seite angewinkelte Arm zieht den Rundschild, von dem ein Stück der tief eingewölbten Innenseite zu sehen ist, dicht an den Körper und mit dem rechten angewinkelten Arm schultert er eine Lanze. Von der rechten Schulter zur linken Taille führt ein Riemen, an dem ein Schwert in der Schwertscheide befestigt ist. Der Krieger ist mit einem kurzärmeligen, knielangen und gegürteten Chiton und einem Helm mit hohem Kammbusch bekleidet. Von dem stark verwitterten Kopf ist noch der lange Vollbart erkennbar.
Figur 6: Der Krieger bewegt sich in Angriffshaltung auf erhöhtem Terrain nach links. Er setzt das linke gebeugte Bein voran, das rechte Knie ist ebenfalls gebeugt und nach hinten gestellt. Der Oberkörper neigt sich etwas vor, der Rücken ist fast zur Gänze dem Betrachter zugewandt. Mit dem linken gesenkten Arm hält er den Rundschild schräg vor seinen Körper, Schultern und Kopf sind ungedeckt. Der rechte nicht sichtbare Arm führt vielleicht ein Schwert. Bekleidet ist der Krieger mit einem knielangen Chiton, einem Muskelpanzer und einem Helm mit langem und hohem Kammbusch. Das Gesicht ist stark verwittert, Konturen sind nicht mehr erkennbar. Hinter der Figur sind noch zwei Schiffsschnäbel sowie ein kurzes und ein langes Stück von zwei Rudern zu sehen.

I 529b (TAF. 48, 3; 199, 2)

Maße:
Platte: L oben 50; L unten 71; L Rs oben noch 54; unten 72; H links 61,7; H rechts 61,5; H Rs links 62; rechts Bruch
Rand: oben 0,5–1, unten 6,5
Fig. 7: H ca. 24; Schiff 1: H noch 39; Schiff 2: H noch 27,5; Ruder 1: L noch 15,2; Ruder 2: L noch 30
Relief: H max. 2

Erhaltung:
Relieffläche: graue Patina; starke Bohrlöcher, Hohlräume, Risse, Flechten; Fig. auf Schiff schlecht erhalten, nur Konturen erkennbar und Schiffsbug
Os: graue Patina, sonst weißliche Oberfläche mit rötlicher Färbung; Saum verwaschen; Bohrlöcher, Risse
Us: Saum mit grauer Patina, sonst hellbraune Patina; mittelgrober Spm; Bohrlöcher, Risse; Ausbrüche zur Rs
linke Stoßfläche: Bruch zu I 529a, drei DL
rechte Stoßfläche: graue Patina; bossiert (L 45; B 14; von Ok ca. 7, von linker Kante ca. 6; T max. 5), grob behauen; viele Bohrlöcher und Risse; Ausbrüche zur Rs

Das Fragment b gehört zum rechten Teil der Platte I 529a und zeigt drei gestaffelt angeordnete Schiffskörper, zwei Ruder und eine nach rechts auf dem rechten Schiff hockende Figur. An der rechten Seite ist kein Plattenrand, der untere Rand ist ein glatter, breiter Streifen. Die rechte Seite der Platte ist schräg geschnitten und verjüngt sich geringfügig nach unten.
Figur 7: Der Gefährte hockt auf dem aufgebogenen Schiffsbug des vorderen rechten Schiffes nach rechts und stützt sich mit dem rechten Arm am Schiffsrand (Reling?) ab. Nach links stehen zwei Ruder ab. Der Schiffskörper dahinter gehört zu dem Schiff, das neben dem vorderen angelegt hat. Der linke Arm ist nach oben angewinkelt und stützt sich am Speer ab. Der Mann wendet den Kopf über die Schulter nach hinten, also nach links. Vermutlich trägt er einen Chiton, der aber nicht eindeutig zu erkennen ist. Das Gesicht ist stark verwittert, erkennbar sind der Bart und eine Kopfbedeckung, vermutlich ein Pilos.

Literatur:
Benndorf – Niemann 1889, 201–212 Taf. 24; Noack 1893, 305–322; Gurlitt 1894, 284–286; Körte 1916, 257–288, bes. 268 f.; Praschniker 1933a, 24 f. 31–40 Abb. 15; Eichler 1950, 51–53 Taf. 2/3; Borchhardt 1976a, 141; Childs 1976, 281–316 Abb. 14; Bruns-Özgan 1987, 56–81, bes. 58–60; Canciani 1992, 557 Nr. 17 Taf. 431; Oberleitner 1994, 27 Abb. 37–39. 43 f.; Boardman 1998, 242 Abb. 222, 9; Marksteiner 2002, 186–189; Benda-Weber 2005, 99–103. 154–159; Pirson 2005, 642 Abb. 7; Borchhardt 2006, 56–58 Taf. 19 Abb. 33; Barringer 2008, 175 Abb. 133 a. b; Kolb 2008a, 81–93; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 209–218; Pirson 2014, 148 f. 230 Nr. L 5 Taf. 17, 1. 2.

FREIERMORD, I 481-I 486 (TAF. 49-58; 204, 1-206, 1)

Südwand, innen; rechts vom Tor; obere Friesreihe

Die Friesreihe erstreckt sich insgesamt über eine Länge von ca. 7,40 m und setzt sich aus sechs Platten zusammen. Die Seitenflächen sind derzeit nicht zugänglich. Insgesamt sind 24 Figuren zu sehen, sechs davon sind weiblich, 14 stellen Freier dar. Auf der ersten Platte sind die weiblichen Figuren mit einem Fackelträger und einem Knaben zu sehen. Auf den anderen Platten befinden sich Odysseus, Telemachos und die Freier.

I 481 (TAF. 49, 1. 2; 50, 1. 2; 51, 1-3; 52, 1-3; 204, 1-205, 1)

Maße:
Platte: L oben noch 237,5; L unten noch 208,5; H links 63,2; H Mitte 62,2; H rechts 60,3
Rand: oben 2–2,9; unten 3,3–3,9; rechts 1,9–3,5
Fig. 1: H 43; Fig. 2: H 54,8; Fig. 3: H 49; Fig. 4: H 50; Fig. 5: H 48,5; Fig. 6: H 48; Fig. 7: H 50,5 (mit Schwert 52,5); Fig. 8: H 29
Stuhl: H 20,5; L 27,2; Tür: H 50,3; B 13; Türstock: B oben 15,5; unten 16,5; Schwelle: H 7,9
Relief: H max. 3,5–4

Erhaltung:
Platte: Der linke Teil der Platte ist mit den Rändern weggebrochen. Zwei größere Fragmente sind am linken Bruch angefügt. Eine Bruchlinie verläuft über dem Kopf der Fig. 2 schräg bis zum linken Rand. Der linke Fuß des Stuhls ist ausgebrochen. Die Gesichter der Fig. 1–5 sind tw. abgesplittert. An den Fig. ist stellenweise die originale Oberfläche mit Schleifspuren erhalten.
Reliefläche: gräuliche Patina, tw. Flechten; stellenweise Sinterbildung mit rötlicher Färbung, bes. um Fig. 5 und 6; viele kleine Bohrlöcher, Hohlräume; lange und z. T. tiefe Risse im Stein, bes. auf der glatten Fläche im linken Plattenteil und zwischen Fig. 2 und 3 und am Grund über Fig. 5 und 6.

Die längste Platte dieser Friesreihe zeigt acht Figuren in einem Innenraum: sechs stehende weibliche Figuren, im rechten Teil einen Mann und in der Türöffnung einen Knaben. Die 2. weibliche Figur (Penelope) überragt die anderen an Körpergröße um ca. 6–10 cm.
Etwa ein Viertel der Plattenlänge, links von Fig. 1, ist nicht reliefiert. Ein Stück (ca. 40 cm) bis zum linken Plattenrand ist ausgebrochen. Vermutlich war diese Fläche ohne Schmuck oder bemalt. Zum oberen Plattenrand bildet der Reliefgrund eine ansteigende Hohlkehle. Entlang des rechten Randes verläuft ein erhabener Grat, der vielleicht die Türangel darstellt. Die rechte Seite der Platte ist schräg geschnitten und verjüngt sich nach unten.
Figur 1: Hinter einem Stuhl, der mit einem Tuch bzw. einer Decke überzogen ist, steht ein junges Mädchen im Profil nach rechts, der Oberkörper ist etwas herausgedreht. Seine rechte Hand ruht auf der Sitzfläche, der linke Arm ist angewinkelt, die Hand ist vom Unterarm der Fig. 2 verdeckt und fasst vermutlich deren Himation. Das Mädchen trägt einen ärmellosen gegürteten Chiton, ist barfüßig und hat kurzes, gelocktes Haar.
Figur 2: Penelope überragt die anderen Frauen um eine halbe Kopflänge. Sie steht nahezu frontal, der Oberkörper ist etwas nach links gedreht, das rechte Spielbein zur Seite gestellt. Sie trägt einen langen untergegürteten Peplos mit faltenreichem Überschlag und V-förmigem Ausschnitt. Der Überschlag hängt beidseitig bis zur Hüfte herab. Die Stoffteile des Peplos sind an den Schultern mit einer knopfartigen Nadel zusammengehalten. Am linken Oberarm zeichnet sich eine Struktur ab, die zu Gewandfalten, d. h. zu einem kurzärmeligen Chiton, gehören könnte. Den nach rechts gewendeten Kopf bedeckt ein Mantel, den Penelope mit der herabhängenden rechten Hand ergreift und mit der angewinkelten linken in Schulterhöhe hochzieht. Der Stoff des Himation schwingt weit hoch, woraus man auf eine schwungvolle Bewegung mit dem Arm schließen kann. Sie trägt geschlossene Schuhe aus einem weichen Material

16 Die Platten I 481–I 483 befinden sich in den Ausstellungsräumen der Antikensammlung des KHM.

Os: derzeit nicht einsehbar[16]
Us: derzeit nicht einsehbar
linke Stoßfläche: Bruch
rechte Stoßfläche: Saum mit Zahneisen, sonst mittelgrober Spm
Farbspuren[17]: Blau am rechten Ellenbogen von Fig. 2 (?); im Haar von Fig. 6 (?)
Schwarz am Gewand von Fig. 6 (rechte Seite?), am Reliefgrund zwischen Fig. 6 und 7; am Arm von Fig. 8 (?)

(Leder?), das die Fußform gut erkennen lässt. Das Gesicht der Figur ist z. T. weggebrochen, das rechte Auge, ein Teil der Wange und das hochgesteckte Haar sind noch zu erkennen.
Figur 3: Die weibliche Figur steht nahezu frontal, ihr Kopf ist nach links zu Fig. 2 gewendet. Die Hand des linken angewinkelten Armes ist geöffnet und weist auf Fig. 4. Die Finger sind gut erkennbar, ebenso der Daumennagel und die Lebenslinie an der Handfläche. Den rechten Arm streckt sie quer vor der Brust zur neben ihr stehenden Fig. 4, die Hand greift deren Oberarm. Das dichte Haar ist kinnlang. Die Frau trägt einen (gegürteten) Chiton, darüber einen Mantel, der vom linken Arm aus über den Kopf gezogen ist und den rechten Arm freilässt. Vor dem Körper bildet der obere Saum einen kleinen Bausch, bedeckt den gesamten Unterkörper und ist über den linken Unterarm geschlungen. Vermutlich trägt sie Schuhwerk aus weichem Material. Die Zehen sind nicht ausgearbeitet. Das Gesicht ist bis auf kleine Absplitterungen an Auge und Nase gut erhalten. An der linken Wange ist ein kleines Stück der vermutlich originalen Oberfläche mit Schleifspuren erhalten.
Figur 4: Die weibliche Figur steht nahezu frontal auf dem rechten Standbein, das linke Spielbein ist schräg nach hinten gestellt. Den Oberkörper wendet sie etwas nach links, daher ist die linke Schulter vorgezogen. Der Kopf ist nach rechts zu Fig. 2 oder 3 gewandt und im Profil zu sehen. Die Frau ist etwas größer und kräftiger als Fig. 3. Sie überkreuzt die Arme vor dem Körper und fasst mit den Händen an die Oberarme. Bekleidet ist sie mit einem ärmellosen, untergegürteten Peplos mit Überschlag. Die Stoffteile sind an den Schultern mit einer knopfartigen Nadel zusammengehalten. Eine Struktur des kurzen Haares ist schwach zu erkennen. Die rechte Hand der Fig. 3 berührt sie am rechten Oberarm. An kleinen Stellen am Hals und an der Wange sind Schleifspuren erkennbar. Vom Gesicht sind der linke Augenwinkel und das linke Ohrläppchen sichtbar. Die Figur ist barfüßig.
Figur 5: Die weibliche Figur steht frontal auf dem linken Bein, das rechte ist etwas zur Seite gestellt. Der leicht nach hinten gebeugte Oberkörper ist geringfügig nach rechts gedreht, der Kopf ist ebenfalls nach rechts zu Fig. 6 gewandt. Mit dem rechten Arm greift sie zur linken Hüfte, den linken Arm hält sie angewinkelt und berührt bzw. stützt mit Zeige- und Mittelfinger ihr Kinn. Das Haar ist kurz und dicht gelockt. Die Frau trägt einen übergegürteten Peplos mit hüftlangem Überschlag. Die Stoffteile sind an den Schultern zusammengehalten. Die Figur ist barfuss, die Zehen zeichnen sich ab. Das Gesicht ist abgesplittert, nur der Mund bzw. die Lippen sind erhalten.
Figur 6: Die weibliche Figur ist in Rückenansicht in Schrittstellung mit dem rechten Bein voran nach rechts gezeigt. Das rechte Standbein ist gebeugt, mit dem linken Bein stößt sie sich vom Boden ab, die Ferse ist angehoben. Sie wendet den Kopf nach links zurück zu den Fig. 2–5 und fasst mit der rechten Hand an den Kopf, als raufe sie sich das Haar, das in kurzen Strähnen strukturiert ist. Den linken Arm streckt sie schräg nach links hoch. Die Frau trägt einen kurzärmeligen Chiton mit breitem Gürtel und ist barfüßig. Die Falten des Rockes schwingen weit aus. Am Rücken zwischen den Schulterblättern sind kleine Flächen mit Schleifspuren sichtbar, ebenso am linken Arm, im Haar und um das linke Auge. Das Kinn ist etwas zur Seite verzogen, wodurch der Figur ein derber Gesichtsausdruck verliehen wird.
Figur 7: Die männliche Figur, vermutlich Eumaios steht frontal im Ausfallschritt mit dem linken Bein voran nach rechts. In der linken Hand hält der Mann eine brennende Fackel, der rechte angewinkelte Arm umfasst mit der Hand ein Schwert oder Messer, dessen Klinge nach oben zeigt. Mit dem Zeigefinger berührt er das Kinn, der Mund ist leicht geöffnet, die Nasenlöcher sind erkennbar. Sein Kopf ist nach links gewandt. Er trägt einen Vollbart und einen Pilos mit abgesetztem Rand. Bekleidet ist er mit einem kurzen Chiton und einem Tierfell (Fell eines Schweines?), das an der rechten Schulter

17 Da die erhaltenen Reste von Farbspuren oft nicht mehr gut zu erkennen sind (z. B. Schwarz), wird ein Fragezeichen gesetzt.

zusammengesteckt ist. Rechts bildet ein dünnes Stück des Fells (vielleicht ein Bein) einen Bogen, in dessen Kreis das Schaftende der Fackel zu sehen ist. Sein Gewand bauscht sich durch die heftige Bewegung auf.
Figur 8: Ein breiter, glatter und raumtrennender Reliefteil separiert diese Figur von den anderen und leitet thematisch zu der Szene der rechts anschließenden Platte über. Der Knabe läuft durch eine offenstehende Türe zu den anderen Figuren nach links, flieht also aus dem Saal mit den Freiern. Der linke Fuß ist abgewittert, ursprünglich aber in flachem Relief links des Plattenrandes sichtbar gewesen, wie der Ansatz des Ristes vermuten lässt. An dieser Stelle befindet sich ein Spalt im Stein. Die Ferse war in den Rand gearbeitet oder von diesem verdeckt. Das rechte Bein verschwindet im Durchgang und ist ebensowenig sichtbar wie die rechte Körperhälfte. Mit der Hand des linken herabhängenden Armes umfasst der Knabe einen nicht mehr mit Sicherheit deutbaren Gegenstand (eine Kanne?), der sich senkrecht auf dem Oberschenkel abzeichnet. Den Kopf wendet er zurück zu der Szene rechts auf der anschließenden Platte I 482. Er trägt einen gegürteten ärmellosen Chiton und hat kurzes Haar.

I 482 (TAF. 43, 1. 2; 54, 1-3; 206, 1)

Maße:
Platte: L oben 113; L unten 123; H links 59,6; H Mitte 58,5; H rechts 57,2
Rand: oben 2,1–2,6; unten 2,9–3,4; links 1,9–3; rechts 1–8 (Säulenschaft unten)
Fig. 1: H 50,5; Fig. 2: H 53; Fig. 3: H max. 31,2; B 44,3
Gefäß: H 26; Sockel: H 3,2–4,2; B 23,3; Kline: H 20,5 (rechts); 21,4 (links); L 56,2; Bettauflage: H 9,3; Kapitell: H 2,5; B 2
Relief: H max. 4

Erhaltung:
Die Platte ist bis auf kleinere Absplitterungen an der Oberkante und den Rändern gut erhalten. Ein Sprung im Stein ist unterhalb der Kline zu erkennen. Der linke Fuß der Fig. 2, die Zehen und das Gesicht der Fig. 1 sind abgesplittert.
Reliefläche: graue Patina; kleine Bohrlöcher, Hohlräume, Flechten, Risse; Sinterbildung mit rötlicher Färbung
Os: derzeit nicht zugänglich
Us: derzeit nicht zugänglich
linke Stoßfläche: derzeit nicht zugänglich
rechte Stoßfläche: Saum, recht gut geglättet, dahinter mittelgrober Spm

Zwei Männer, Odysseus und sein Sohn Telemachos, attackieren mit Pfeil und Bogen bzw. Schwert einen Mann, der auf einer Kline liegt. Dazwischen ist ein Volutenkrater auf einem Sockel postiert. An den rechten Plattenrand ist eine Säule mit dorischem Kapitell gesetzt, deren Schaft sich nach oben verjüngt und die sich auf der Platte I 483 fortsetzt. Der linke Plattenrand bildet die Mauer für die Leibung der Tür. Zum oberen Plattenrand formt der Reliefgrund eine ansteigende Hohlkehle. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich nach oben.
Figur 1: Die jugendlich-männliche Figur, Telemachos, ist im Ausfallschritt mit dem linken Bein voran nach rechts gezeigt. Der Jüngling befindet sich in der vorderen Reliefebene vor Fig. 2, die er z. T. überschneidet. Sein Oberkörper ist zum Betrachter gedreht. Im rechten herabhängenden Arm hält er waagerecht und kampfbereit ein Schwert, mit der Hand des nach vorne angewinkelten linken Armes umfasst er die Schwertscheide. Er hat einen Mantel über die Schulter geworfen, der vorne über den Oberkörper bis zum Schritt und am Rücken bis zum Boden herabfällt. Die Falten des Umhangs reichen bis zur linken Plattenkante. Die Oberfläche seines Gesichts ist tw. abgesplittert. Er ist bartlos und trägt einen Pilos mit abgesetztem Rand, unter dem einzelne Haarsträhnen zu sehen sind.
Figur 2: Odysseus bewegt sich im Ausfallschritt mit dem linken Bein voran nach rechts und ist nach rechts versetzt neben Fig. 1 in der hinteren Reliefebene positioniert. Sein Körper ist zum Betrachter gewandt. Mit dem vorgestreckten rechten Arm spannt er die Bogensehne, die linke Hand hält den Bogen. Dieser war wie der Pfeil durch Malerei ergänzt und ist im Relief nicht zu sehen. An der linken Hüfte ist ein Köcher zu erkennen. Odysseus trägt einen knielangen gegürteten Chiton und einen Pilos mit abgesetztem Rand. Die Gesichtsstrukturen sind gut zu erhalten, die Nasenlöcher noch sichtbar. Er trägt einen Vollbart. Vor ihm steht auf einem Sockel ein großes Henkelgefäß, ein Volutenkrater. Das bauchige Gefäß ist in flachem Relief wiedergegeben und weist keine plastische Rundung auf.
Figur 3: Der Freier lagert auf einer Kline mit rechteckigen verzierten Füßen[18]. Er hat sich aufgerichtet und stützt sich mit dem linken Arm auf dem Kissen ab. Der rechte Arm ist mit geöffneter Handfläche den Fig. 1 und 2 entgegengestreckt. Das rechte Bein ist aufgestellt, das linke etwas angezogen. Sein Oberkörper ist nackt, der Unterkörper von einem Mantel bedeckt. Er ist bartlos und hat kurzes gelocktes Haar. Unter der Kline sind zwei herabfallende, nicht mehr deutbare Gegenstände zu erkennen: links

18 Vgl. Kap. IV.3.2. Zu den Möbeln auf den Friesen; nach Kyrieleis 1969: Form B; nach Richter 1966: „rectangular legs“.

vielleicht der Rest einer Schale. Das Relieffragment auf der Standleiste gehört zu dem anderen Gegenstand, der sich unter dem Möbel befindet. Hinter der Kline ist der Teil einer Säule mit dorischem Kapitell zu sehen, die den Plattenrand bildet und auf die anschließende Platte I 483 übergreift.

I 483 (TAF. 55, 1-3; 56, 1. 2; 206, 1)

Maße:
Platte: L oben 104,9; L unten 98,5; H links 56,2; H rechts 56,7; H rechts 56
Rand: oben 1,5–2; unten 3–3,5; links 1,2–4,9; rechts 2,9–4
Fig. 1: H 29,5; Fig. 2: H 30,8; Fig. 3: H 44; Fig. 4: H 31,4; B 31,5
Tisch (Fig. 1): B 10,2–10,9; L 22; Kline 1: H 20,4; L 47,5; Kline 2: H 21,3; L 48,3
Schale: Dm 6,3; Kapitell: B 8,5
Relief: H max. 4

Erhaltung:
Die Platte ist vollständig erhalten, kleinere Absplitterungen sind am oberen Plattenrand zu sehen. Die Oberfläche ist tw. verwittert.
Reliefffläche: graue Patina; viele kleine Bohrlöcher, Hohlräume, Spalten, stellenweise Flechten; Sinterbildung mit rötlicher Färbung; zwischen Fig. 1 und 2 befindet sich ein schwarzer Fleck (biologischer Belag).
Os: Saum mit Spm, sonst grober Spm
Us: Saum mit Spm, sonst grober Spm
linke Stoßfläche: Saum mit Spm, sonst grober bis sehr grober Spm
rechte Stoßfläche: Saum mit Spm, sonst mittelgrober Spm; Oberfläche stark verrieben

Auf zwei hintereinander aufgestellten Klinen befinden sich drei Männer. Der vierte steht davor in der ersten Reliefebene. An die Seitenränder der Platte ist je eine dorische Säule gesetzt, die auf die anschließende Platte übergreift. Zum oberen Plattenrand bildet der Reliefgrund eine ansteigende Hohlkehle. Die linke Seite der Platte ist schräg geschnitten und verjüngt sich an dieser Seite nach unten. Die rechte Seite verläuft nahezu senkrecht.
Figur 1: Der Freier kauert kniend auf der ersten Kline, deren linker Fuß von der Säule am linken Plattenrand, deren Schaft auf die vorige Platte I 482 übergreift, verdeckt ist. Der Mann ist etwas nach links gewandt und hält mit beiden Armen eine Tischplatte vor seinen Körper, um den Pfeilhagel abzuwehren. Die Finger heben sich an der Oberfläche des Tisches im Relief ab. Ein faltenreiches Himation bedeckt seinen Unterkörper. Das Gesicht ist bartlos, das Haar kurz und gelockt.
Figur 2: Auf derselben Kline, gleich neben Fig. 1, kniet ein bärtiger Mann auf dem linken Bein nach rechts. Sein rechtes Bein ist nach hinten gestreckt und tw. von Fig. 1 verdeckt. Zwischen den Beinen liegen Polster. Der von einem Pfeil getroffene Freier versucht, diesen mit beiden Händen aus seinem Rücken zu ziehen, wobei der rechte Arm in Hüfthöhe zum Rücken führt, der linke nach oben angewinkelt in den Nacken greift. Ein Himation bedeckt seinen Unterkörper. Den Kopf hat er in den Nacken geworfen, der Mund ist schmerzverzerrt geöffnet. Er ist mittleren Alters, hat dicht gelocktes Haar und trägt einen Vollbart.
Figur 3: Der Mann steht mit leicht gebeugten Knien und dem linken Bein voran nach links in der vorderen Reliefebene vor der zweiten Kline dieser Platte. Er duckt sich vor dem Pfeilhagel und hält mit beiden Händen schützend den Mantel vor Gesicht und Körper. Sein nackter Körper wirkt gedrungen, er ist bartlos und hat kurzes, gelocktes Haar. Die Gesichtsstruktur ist gut erkennbar.
Figur 4: Dieser Freier liegt, von einem Pfeil getroffen, verwundet oder bereits tot auf der zweiten Kline. Der rechte Klinenfuß ist etwas weiter nach hinten versetzt, als die Füße der anderen Klinen. Kopf und Oberkörper des Mannes ruhen auf einem doppelten Polster. Sein rechter Arm ist angewinkelt, die Hand greift zum Kopf. Der linke Arm hängt schlaff an der Kline herab, mit den Fingern klammert er sich an den Klinenrand. Eine Schale ist seiner linken Hand entglitten und zu Boden gefallen. Er hat dicht gelocktes, kurzes Haar; ein Mantel bedeckt seinen Unterkörper, die Beine sind z. T. von Fig. 3 verdeckt. Neben dem Kopf der Kline steht eine Säule mit dorischem Kapitell, die gleichzeitig den Plattenrand bildet und auf die anschließende Platte I 484 übergreift.

I 484 (TAF. 57, 1-3; 58, 1. 2; 206, 1)

Maße:
Platte: L oben 106; L unten 100,5; L Rs oben 103,5; unten 98; H links 56,3; H Mitte 56,1; H rechts 54; H Rs links 56; rechts 53,5
Fig. 1: H 25,7; Fig. 2: H 25,7; B 36,3; Fig. 3: H 31; Fig. 4: H 47,3

Das Relief besteht aus vier Figuren, von denen zwei auf einer Kline kauern, zwei sich dahinter vor dem Angriff der Pfeile ducken und mit einem Tisch bzw. einem vorgehaltenen Himation schützen. Die Figuren sind nach links gerichtet, auf die Angreifer der Platte I 482. An den linken Rand der Platte ist eine dorische Säule gesetzt. Der rechte Rand ist schlecht erhalten, eine Säule ist zu vermuten, aber nicht eindeutig erkennbar. Zum oberen Plattenrand bildet der Reliefgrund eine ansteigende Hohlkehle. Die rechte Seite der Platte ist schräg geschnitten und verjüngt sich nach unten.

Kline: H ges. 20; L 55, mit Polster 58,5; Liegefläche: H ca. 9; Fuß: H 3–4; Tisch: L 20; B 8–10,5
Rand: oben 1–2,2; unten 2,4–3; links 2,5; rechts 1–2
Relief: H max. 4–5

Erhaltung:
Der Reliefgrund der rechten Plattenhälfte ist stellenweise verrieben, ebenso die Oberfläche der Fig. 3 und 4, bes. im Kopfbereich. Der Plattenrand ist im rechten oberen Drittel und an der rechten unteren Ecke abgesplittert.
Reliefflläche: graue Patina, Flechten, Bohrlöcher, Risse
Os: graue Patina; obere Kante 40 cm von der rechten Ecke nahezu gänzlich abgesplittert, Fläche daher vertieft, in der Mitte ein rundes Loch; vorne Zahneisen, dahinter grober Spm; Flechten; Sinterbildung mit rötlicher Färbung
Us: durchgehend grober Spm, Zahneisen; Risse; Ausbrüche zur Rs
linke Stoßfläche: weißliche Oberfläche; zur Rs tw. rötliche Färbung; Saum mit mittelgrobem Spm, sonst grob behauen; vereinzelte Bohrlöcher; kleine Ausbrüche zur Rs
rechte Stoßfläche: graue Patina; Saum mit grobem Spm, sonst grob behauen; Bohrlöcher
Farbspuren: Dunkelblau an der oberen ansteigenden Kante zwischen Fig. 1 und 2, am Reliefgrund über Fig. 1 und 2, tw. flächig; über Kopf und Schutzschild von Fig. 1; Rot am Rand über Fig. 1; über Tischplatte von Fig. 1

Figur 1: Der jugendlich bartlose Mann hockt mit eingeschlagenem Bein und gebeugtem Rücken auf einer Kline mit rechteckigen verzierten Füßen nach links und hält mit beiden angewinkelten Armen eine Tischplatte, die er auf dem Oberschenkel abstützt, schützend vor seinen Körper. Seine Oberschenkel sind von einem Mantel bedeckt, der von der linken Hüfte in einem Bogen über den Rücken zur rechten Schulter und von dort quer über die Brust führt. An der linken Körperseite sind die Falten des Zipfels zu sehen. Der Jüngling hat kurzes, gelocktes Haar. Auf dem Kopf ist die Oberfläche tw. abgesplittert, erkennbar sind das linke Ohr und Auge, Mund und Nase; das Kinn ist weggebrochen. Mit den Fingern der linken Hand umfasst er die Tischplatte. Der rechte Oberarm ist in flachem Relief sichtbar.
Figur 2: Der Jüngling sitzt mit ausgestrecktem linkem Bein auf der Kline, stützt den Oberkörper mit dem linken Arm ab, die Handfläche liegt auf dem Polster. Sein Oberkörper ist etwas herausgedreht. Mit der rechten Hand dürfte er gerade einen Pfeil aus seinem Bauch ziehen, der ursprünglich durch Malerei angegeben war – dies lassen die eingerollten Finger der nach oben gehaltener Hand des gebeugten und an der Hüfte abgestützten Armes vermuten. Sein Kopf ist gesenkt, sein Blick auf diesen Vorgang des Herausziehens konzentriert. Das linke Bein ist leicht angewinkelt vorgestreckt, das rechte Bein ist aufgestellt. Der jugendlich bartlose Mann ist nackt, ein Mantel liegt über dem linken Oberschenkel und der Hüfte. Er hat kurzes, gelocktes Haar, das Gesicht ist abgewittert, Nase und linkes Auge sind noch erkennbar.
Figur 3: Der Freier kniet mit dem linken Bein auf dem Boden, das Gesäß ruht auf der Ferse. Er hält beide Arme angewinkelt nach oben gerichtet. Mit der linken Hand umfasst er seinen Mantel, den er schützend vor den muskulösen Körper hochzieht und dessen Falten bis zum Boden herabfallen. Über dem Polster der Kline ist ein Faltenzipfel zu sehen. Diese heftige Bewegung zeigt sich in der schwungvollen Fältelung des Mantels, dessen Enden in den unteren Bildrand reichen. Mit dem rechten Arm ergreift er die Unterkante der Kline, die Fig. 4 hochgehoben hat. Der Mann ist bartlos und hat kurzes Haar.
Figur 4: Der Freier steht nach links in angespannter Haltung mit etwas gebeugtem Oberkörper und gebeugten Knien in leichter Schrittstellung. Mit dem linken Bein, das nur in flachem Relief gearbeitet ist, steht er auf den Zehenspitzen, der Mantel liegt noch über dem Oberschenkel und bedeckt auch den Schritt, droht aber herabzugleiten, wie man an dem Stoff, der bis zum Boden reicht, erkennen kann. Der ursprünglich bärtige, wohl etwas reifere Mann mit vorgewölbtem Bauch hat die Kline oder einen Tisch angehoben, um seinen Körper vor dem Pfeilhagel zu schützen. Von dem Möbelstück ist nur ein rechteckiges Bein zu sehen, das nicht verziert ist. Die Figur hat kurzes, gelocktes Haar, das Gesicht und der Hinterkopf sind abgewittert.

I 485 (TAF. 59,1; 206,1)

Maße:
Platte: L oben noch 66; L Mitte 124,3 (max. 126,2); L unten noch 115,8; H links noch 27,3; H Mitte 53,9; H rechts noch 52,7 (ganz rechts 33)
Rand: oben 2–2,8; unten 1,5–2,5; links 3,2–4; rechts 2–2,5
Fig. 1: L 38; Fig. 2: H 28,3; Fig. 3: H 28; Fig. 4: H 27,5
Kline 1: H 6,3 (vom Rand 21); Kline 2: H 7,5 (vom Rand 19,5); Kline 1 und 2: L ges. 118
Relief: H max. 4–4,5; bei Hüfte von Fig. 2: 6

Auf der Platte sind zwei Klinen aneinandergereiht, die die gesamte Länge des Reliefs einnehmen. Auf jeder Kline befinden sich zwei Figuren, die sich vor den Pfeilen zu schützen suchen; einer ist vom Pfeil getroffen zurückgesunken. Am stark zerstörten linken Rand ist keine Säule mehr erkennbar. Zum oberen Plattenrand bildet der Reliefgrund eine ansteigende Hohlkehle. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich links nach oben, rechts nach unten.
Figur 1: Der jugendlich-bartlose Mann liegt schwer verwundet oder bereits leblos ausgestreckt auf der Kline und belegt mehr als die Hälfte der Klinenlänge. Die Klinenbeine sind stark verwittert, die Bettkante ist tw. ausgebrochen. Da die Figur stark zerstört ist, lässt sich nur erkennen, dass diese nach links gelagert und auf die linke Seite, also zum Betrachter, gedreht ist und die Beine vom Mantel umhüllt sind. Der rechte Arm liegt am Körper, der Kopf hängt seitlich herab.

Erhaltung:
Die Platte besteht aus insgesamt 34 größeren und kleineren Fragmenten. Die rechte obere und untere Ecke dieser Platte ist ausgebrochen, im linken oberen Drittel ist der Stein weggebrochen. Risse sind im unteren Teil der Platte, im Bereich unterhalb der Klinen vorhanden. Der Plattenrand fehlt oben und an der rechten Seite. Fig. 1 ist stark zerstört, die Oberfläche der drei anderen Figuren ist z. T. verwittert, sodass nur noch die Umrisse erkennbar sind.
Reliefflläche: graue Patina; Oberfläche sehr stark verwittert, bes. die Figuren; vereinzelte Bohrlöcher, Hohlräume; Flechten
Os: graue Patina; Oberfläche verrieben; einige Bohrlöcher, Hohlräume, Flechten; mittig ein kleines rezentes rundes Loch; zur Rs und Us stark beschädigt und ausgebrochen
Us: graue Patina; Oberfläche stark angewittert; Bohrlöcher, Flechten; große Ausbrüche zur Rs
linke Stoßfläche: graue Patina; sehr grob behauen; Bohrlöcher, Hohlräume; Ausbrüche zur Reliefflläche, Rs, Us, Os
rechte Stoßfläche: graue Patina; Oberfläche verrieben; grober Spm, starke Ausbrüche zur Reliefflläche, Rs, Os, Us

Figur 2: Diese Figur kniet zum Betrachter am Kopfende der Kline. Der linke Arm hängt herab und ist vom Mantel bedeckt, der von der linken Schulter herabfällt. Den rechten Arm hält der Mann angewinkelt nach oben und ergreift – so scheint es – das andere Ende des Mantels, sodass es aussieht, als würde er sich den Mantel zum Schutze über die rechte Schulter ziehen. Der Saum des zur Seite gezogenen Stoffes lässt sich deutlich erkennen. Der geringfügig zur linken Schulter geneigte Kopf ist stark zerstört und nur im Umriss wahrzunehmen.
Figur 3: Der Freier kniet auf der anschließenden Kline 2, wobei das linke Knie zum Betrachter gerichtet ist. Das rechte Bein hat er zur Seite nach rechts weggestreckt und nach innen gedreht, sodass das Knie auf der Kline liegt. Die Oberschenkel sind vom Mantel bedeckt, dessen Falten vom rechten Knie über den Klinenrand herabhängen. Der Oberkörper ist z. T. zerstört, anhand der Reliefkonturen ergibt sich folgende Haltung: Der linke angewinkelte Arm muss ursprünglich über die Brust zum rechten Arm geführt haben, den die Hand umfasste. Der Oberkörper ist etwas nach links gewendet. Der Kopf ist verwittert.
Figur 4: Dieser Feier kniet in ähnlicher Haltung wie Fig. 3: Das rechte Bein ist zur Seite gestellt, wobei der Unterschenkel hinter Fig. 3 verschwindet. Das linke Bein ist eingeschlagen, der Mann kniet darauf, und ist nach rechts außen gedreht. Mit beiden Armen stützt er sich ab, rechts am linken Fuß, links am Polster der Kline. Über den Oberschenkeln liegt ein Mantel. Der Kopf ist fast gänzlich abgesplittert, war aber ursprünglich nach links gewendet. Genau unterhalb dieser Figur ist ein erhabener Reliefteil erhalten, der vielleicht ein herabgeglittener Polster sein könnte. Die Platte ist an der rechten unteren Ecke ausgebrochen, daher lässt sich dieses Reliefstück nicht mit Sicherheit deuten.

I 486 (TAF. 59, 2; 206, 1)

Maße:
Platte: L unten 57; L Rs oben noch 36,5; unten 52; H links 54; H Mitte 54,5; H Rs links ca. 51,5; Mitte ca. 55
Rand: oben 2–3; unten 2–2,5; links 3,5; rechts max. 16
Fig. 1: H 44,5; Mantel ca. 37; Kline: L vom linken Rand ca. 38; H 20; Liegefläche H ca. 8
Relief: H max. 3,5

Erhaltung:
Der Block ist rechts gebrochen, die rechte untere Ecke ist an der Oberfläche abgewittert, die linke untere Ecke ist um ca. 4 cm vertieft.
Reliefflläche: graue Patina; Oberfläche verwittert; Bohrlöcher, Flechten; Teile der Figur verrieben; Kopf an der Oberfläche verwittert, Unterschenkel und Fuß sind skelettiert
Os: hellbraune-hellgraue Patina; mittig ein kleines rezentes Loch; verriebene Oberfläche; Flechten
Us: graue Patina; grober Spm; Bohrlöcher, Flechten; kleine Ausbrüche zur Rs
linke Stoßfläche: im unteren Teil graue, oben hellbraune Patina; grob behauen; Bohrlöcher; kleine Absplitterungen zur Reliefflläche, Rs, Os, Us
rechte Stoßfläche: weißliche Oberfläche, zur Os bräunlich; Bruch
An drei Stellen Holzkittung: beidseitig des linken

Die letzte verkürzte Platte des Freiermordes zeigt einen Mann, der auf einer Kline kniet. Das Relief endet vor der ursprünglichen Klinenlänge, denn der rechte Klinenfuß ist nicht mehr ausgearbeitet. An dieser Stelle geht das Relief in ein glattes, unverziertes Stück über, das die innere Südwest-Ecke bildete und an das vermutlich die Platte I 445 der Landungsschlacht ansetzte, wie das bei den Platten I 491 (Kalydonische Eberjagd) und I 446 (Landungsschlacht) in der unteren Friesreihe der Fall ist. Der rechte Plattenrand ist eine nicht reliefierte Fläche, der Reliefgrund steigt zum rechten Rand sanft an. Die linke Seite der Platte ist schräg geschnitten und verjüngt sich geringfügig nach oben.
Figur 1: Die bartlose und kurzhaarige Figur kniet mit dem rechten Bein auf der Kline, die mehr als zwei Drittel der gesamte Reliefflänge einnimmt und deren Füße nicht zu sehen sind, da das Relief in den rechten Rand übergeht. Das rechte Bein ist etwas gebeugt, reicht über den Klinenrand hinaus und berührt mit der Zehenspitze den Boden. Mit dem rechten Arm stützt sich der nackte Mann auf der Kline ab. Den linken Arm hält er angewinkelt vor das Gesicht und die Hand ergreift den stoffreichen Mantel, der in geschwungenen Falten bis über den unteren Klinenrand herabfällt und seinen Körper schützen soll. Das rechte Bein ist eingeschlagen, der Fuß ist in schwachem Relief auf der Klinenkante sichtbar. Der Kopf ist im Profil nach links gedreht, einzelne Lockenbuckel lassen sich noch erkennen. Die Oberfläche des Gesichtes ist stark verrieben.

Unterschenkels und an der linken unteren Ecke (dort auch eine Gipsschicht von ca. 1–2 cm) für die Aufstellung angebracht

Literatur:
Benndorf – Niemann 1889, 96–105 Taf. 6. 8; Noack 1893, 305–332; Gurlitt 1894, 284; Löwy 1902, 422–426; Körte 1916, 257–288, bes. 257–263; Löwy 1929, 25–27 Abb. 13; Praschniker 1933a, 4–7. 31–40 Abb. 2–4; Eichler 1950, 55–57 Taf. 6/7; Borchhardt 1976a, 141; Childs 1976, 281–316 Abb. 1; Brommer 1983, 107 Abb. 53; Bruns-Özgan 1987, 56–81, bes. 65 f. Taf. 11,1. 2; Touchefeu 1988, 54 Nr. 14; Touchefeu 1988, 102 Nr. 22; Schefold – Jung 1989, 323 f. Abb. 281–283; Touchefeu-Meynier 1992, 412 Nr. 2; Hausmann 1992, 294 Nr. 30 Taf. 229; Bernhard-Walcher 1992, 855 f. Nr. 11 Taf. 596; Touchefeu-Meynier 1992, 632 f. Nr. 14 Taf. 372; Oberleitner 1994, 30–32 Abb. 53–57; Boardman 1998, 242 Abb. 222,7. 10; Andreae 1999, 365–379 Abb. 174; Borchhardt 1999, 56 f. Taf. 10,1; Fornasier 2001, 235–239 Abb. 91. 92; Marksteiner 2002, 186–189; Poggio 2007, 63–76; Barringer 2008, 178 Abb. 135a. b; Kolb 2008a, 81–93; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 209–218.

KALYDONISCHE EBERJAGD, I 486a-I 491 (TAF. 59,1-64; 204,1-206,1)

Südwand, innen; rechts vom Tor; untere Friesreihe

Die Friesreihe erstreckt sich insgesamt über eine Länge von ca. 6,50 m, eine Platte fehlt, somit kann die ursprüngliche Länge mit etwa 7,40 m angenommen werden, ähnlich der Länge der oberen Friesreihe. Insgesamt sind 26 Figuren dargestellt, davon sind drei Tiere und eine weibliche Figur, alle anderen sind männlich. Von diesen sind zehn aktiv an der Jagd beteiligt.

I 486a (TAF. 59,1; 60,1-3; 204,1)

Maße:
Platte: L oben 126,6; L unten 84,7; L Rs unten 86; oben 121; H links 51,2; H Mitte 50,7; H rechts 51,4; H Rs links 51,5; rechts 52
Rand: oben 1–2,5; unten 1,7–2,1
Fig. 1: H noch 32; Fig. 2: H 46,7; Fig. 3: H 46,7; Fig. 4: H 42; Fig. 5: H ca. 19; L noch 37,2; Fig. 6: noch H 9,5 (Kopf)
Relief: H max. 3–5

Erhaltung:
Die linken Ecken der Platte sind weggebrochen, von der rechten oberen Ecke verläuft schräg nach unten eine Bruchstelle – auch dort ist die Platte ausgebrochen. Der untere Plattenrand ist z. T. noch erhalten, der obere weist einige Absplitterungen auf.
Reliefläche: graue Patina; Oberfläche sehr verrieben; rechts ein tiefes ovales Bohrloch; kleine Bohrlöcher, Hohlräume; Flechten; im unteren Bereich stellenweise Sinterbildung

Das Relief zeigt insgesamt sechs Figuren, von denen zwei verletzt bzw. bereits tot sind: Zwei tragen einen Krieger fort, ein anderer stützt einen Verwundeten und die erste Figur links steht in Ruhestellung und beobachtet die Szene. Zum oberen Plattenrand steigt der Reliefgrund an. Die Ränder der Platte sind, bis auf ein kleines Stück rechts, nicht erhalten.
Figur 1: Der Mann steht frontal, der Kopf ist nach rechts gerichtet. Die Beine sind nicht mehr erhalten, den linken Arm stemmt er in die Hüfte und hielt einen Stock in der Hand, von dem an der Hüfte und über dem Boden noch ein Stück zu erkennen ist. Der rechte Arm ist abgewittert. Die Beine sind mit dem Reliefgrund abgesplittert. Die Figur trägt einen gegürteten, vermutlich knielangen Chiton und darüber eine Chlamys, die an der rechten Schulter befestigt ist und auch den linken Arm verhüllt. Auf dem Kopf trägt der bartlose Mann einen Pilos.
Figur 2: Die Figur steht auf dem rechten, leicht gebeugten Standbein nach links und stützt sich mit dem linken angewinkelten Arm auf einen Stab (Speer?), der nur im oberen Teil erhalten ist und dessen Schaft von der Hüfte abwärts entweder abgewittert ist oder ursprünglich durch Malerei ergänzt war. Der offenbar verwundete Mann legt seinen linken Arm über die Schultern der Fig. 3, die mit ihrer linken Hand wiederum seine linke Hand fasst, um ihn festzuhalten. Das linke Bein ist etwas angehoben, nach

mit rötlicher Färbung; Körper der Figuren sind – soweit vorhanden – recht gut erhalten, Gesichter etwas verrieben.
Os: hellbraune-hellgraue Patina; Saum mit Zahneisen; bes. im rechten Teil, dahinter grober Spm, links mittelgrober Spm; kleine Bohrlöcher; Ausbrüche zur Rs
Us: hellbraune Patina; rechts rötliche Färbung; Saum, sonst grober Spm; kleine Bohrlöcher
linke Stoßfläche: graue Patina; Bruch; Bohrlöcher
rechte Stoßfläche: graue Patina; Bruch; ein kleines Stück oben mit grobem Spm bearbeitet; zur Rs rötliche Färbung

außen gedreht und kreuzt das rechte. Ab dem Knie ist das Bein nur noch in Kontur erhalten, der Fuß fehlt gänzlich und stand vielleicht auf einem Stein. Der Verwundete trägt einen knielangen gegürteten Chiton mit weiten Ärmeln und einen Pilos. Der Kopf ist ermattet gesenkt und sein Blick ist auf das linke Bein gerichtet. Vom Gesicht ist eine grobe Struktur erkennbar.
Figur 3: Der unbärtige Mann steht frontal auf dem rechten Standbein, das linke ist mit angehobener Ferse etwas zur Seite gestellt. Die rechte Hüfte ist nach außen gedrückt und der Unterschenkel etwas angehoben. Der rechte Fuß ist abgesplittert. Der rechte Arm stützt Fig. 2 am Rücken und ist nicht sichtbar, der angewinkelte linke hält deren Hand fest, die an seiner linken Schulter aufliegt. Die Figur trägt einen knielangen gegürteten Chiton und einen Pilos. Der Kopf ist etwas nach links gewendet, die Gesichtsstruktur ist verwittert. An der linken Hüfte hängt ein Schwert (?).
Figur 4: Der Mann ist im Profil nach rechts zu sehen und ergreift mit beiden Händen und in leicht gebeugter Stellung die Unterschenkel des verletzten oder toten Kriegers Fig. 5 und hebt sie hoch. Der Kopf ist zu Fig. 5 geneigt. Der bartlose Mann trägt einen Pilos und ist mit einem knielangen gegürteten Chiton und darüber einer Chlamys bekleidet, die hinter die Schultern geschoben ist und durch die niederbeugende Bewegung der Figur in geschwungenen Falten hoch aufflattert. Auch der Rock steht in S-förmig geschwungenen Falten ab.
Figur 5: Der Kopf und die linke Hälfte des Oberkörpers sind weggebrochen. Der Gefallene wird von Fig. 4 und 6 hochgehoben. Der rechte Arm liegt entkräftet schräg ausgestreckt über dem Bauch, die Hand ist noch in flachem Relief zu sehen. Die Beine sind angewinkelt und die Unterschenkel mit den Füßen überlappen die Beine der Fig. 4. Die Fußspitze ist abgebrochen. Die männliche Figur trägt einen knielangen gegürteten Chiton.
Fig. 6: Von dieser Figur ist nur tw. der Umriss des nach unten zu Fig. 5 geneigten Kopfes mit dem Pilos erhalten. Der restliche Körper ist mit der Platte weggebrochen. Die Oberfläche ist stark verwittert, daher sind keine Gesichtsstrukturen zu erkennen.

I 487 (TAF. 61, 1-3; 62, 1. 2; 204, 1-205, 1)

Maße:
Platte: L oben 187,5; L Mitte ca. 147; L unten 120,5 (bis zur Bruchkanten unten gemessen); L Rs oben 176; unten 167; H links 52,2; H Mitte 53,4; H rechts 54,5; H Rs links 52,5; Mitte 54; rechts ca. 54
Rand: oben 1,5–2,2; unten 2–3; links 3,4–8,3 (Ast); rechts Bruch
Fig. 1: H 48,2; Fig. 2: H 47,2; Fig. 3: H 49,6; Fig. 4: H 48,5; Fig. 5: H 49,5; Fig. 6: H noch 25,3
Relief: H max. 4,5

Erhaltung:
Reliefflâche: Der rechte Rand der Platte ist weggebrochen, ebenso das Gesicht und der Unterkörper der Fig. 6. Ein eckiger Ausbruch reicht vom rechten Plattenrand bis zum linken Bein der Fig. 5. Außerdem ist ein Stück des unteren Plattenteiles schräg abgesplittert, sodass ein Teil des linken Fußes von Fig. 5 fehlt. Der linke Plattenrand ist in der unteren Hälfte abgesplittert; dort ist der Stein bis zum Knie der Fig. 1 ausgebrochen. Kleinere Ausbrüche sind an den Rändern erkennbar. Oberfläche der Fig. abgewittert, stellenweise Absplitterungen; die Unterschenkel der Fig. sind z. T.

Das Relief zeigt sechs Figuren auf der Jagd in intensiver Bewegtheit. Alle Figuren sind in der Bewegung nach rechts ausgerichtet, auf den Eber der anschließenden Platte I 488; Fig. 4 ist weiblich (Atalante). Der linke Plattenrand ist als Baumstamm gearbeitet, von dem ein abgeschnittener Ast absteht. Zum oberen Plattenrand steigt der Reliefgrund an. Die linke Seite der Platte ist schräg geschnitten und verjüngt sich nach unten.
Figur 1: Die männliche Figur ist frontal, im weiten Ausfallschritt mit dem rechtem ins Profil gedrehtem Bein nach links gezeigt. Der Kopf ist nach rechts gewendet, zu dem Tier auf der anschließenden Platte I 488. Der linke Arm ist nach rechts vorgesteckt, der rechte ist angewinkelt bis zum Kopf hochgenommen und holt zum Wurf mit einem Stein aus. Der Steinschleuderer ist mit einem ärmellosen gegürteten Chiton bekleidet, der bis zum Knie reicht und dessen geschwungene Falten die Bewegung aufnehmen. Auf dem Kopf trägt er einen Pilos. Um die rechte Schulter hängt ein schlauchförmiger Beutel, in dem sich vermutlich die Wurfsteine befinden. Das Gesicht ist abgewittert, die Brauen und die Nase sind noch erkennbar, die Figur war vermutlich bartlos.
Figur 2: Der Jäger ist in eleganter Drehung nach rechts gezeigt. Er überkreuzt die Beine mit leicht gebeugten Knien, so als würde er eben in der Bewegung innehalten, um den Speer wegzuschleudern, den er in der Hand des rechten angewinkelten Armes, der stark verwittert ist, nahe am Kopf hält. Die linke Ferse ist angehoben, der rechte Fuß nach außen gedreht, nur der Ballen berührt den Boden, diese Bewegung verleiht der Figur eine gewisse Grazie. Der Oberkörper ist etwas nach außen gewandt, der linke Arm im Gegenzug leicht nach unten gestreckt, Zeigefinger und Daumen zeigen nach unten.

verbrochen; auch der linke Arm von Fig. 2; über gesamter Oberfläche tw. sehr große und tiefe Hohlräume, die keilförmig in den Stein führen; Flechten, vereinzelt Sinterbildung mit rötlicher Färbung
Os: helle Oberfläche; Saum mit Zahneisen, dahinter mittelgrober bis grober Spm; Sinterbildung mit rötlicher Färbung; Bohrlöcher, Risse; kleine Ausbrüche zur Rs, Os, Us
Us: gräulicher Saum (?), mittelgrober Spm, sonst grob behauen; Sinterbildung mit rötlicher Färbung; kleine Absplitterungen zur Rs, Os; rechts ein Bruch
linke Stoßfläche: hellbraune-gräuliche Patina; Saum mit mittelgrobem Spm, sonst grob behauen; Bohrlöcher, Spalten; von Mitte ab nach unten Bruch, dort ein kleines rundes Loch
rechte Seite: Bruch

Der Jäger trägt einen wadenlangen gegürteten Chiton mit kleinem Kolpos, darüber eine Chlamys, die an der rechten Schulter befestigt ist und den linken Arm z. T. verdeckt. Die Mantel- und Rockfalten bauschen sich in geschwungenen Bögen röhren- und fächerförmig entlang des Rückens hoch bis zum Nacken der Figur. Die Gesichtsstruktur ist verwittert, das Haar unter dem Rand der Kopfbedeckung erkennbar.
Figur 3: Die männliche Figur ist ganz ähnlich wie Fig. 1 dargestellt. Sie ist mit frontalem Oberkörper im Ausfallschritt nach links zu sehen und holt mit dem rechten angewinkelten Arm zum Wurf mit dem Stein aus. Von dem linken angewinkelten Arm ist die Hand weggebrochen. Der Kopf ist im Profil nach rechts zu sehen. Der Mann trägt einen Pilos und hat vermutlich einen Bart. Der ärmellose und gegürtete Chiton ist knielang, die Chlamys darüber an der rechten Schulter mit einer Rundfibel befestigt. Die Falten des Gewandes schwingen wellenförmig nach rechts aus.
Figur 4: Die Jägerin ist in nahezu paralleler Bewegung zu Fig. 2 dargestellt. Sie hält im Lauf inne, um den Pfeil abzuschießen. Die Knie sind etwas gebeugt, das rechte Bein vor das linke gesetzt, tänzelt sie auf den Zehenspitzen. In angespannter Körperhaltung hält sie in der Hand des linken vorgestreckten Armes den Flexbogen, mit der Rechten spannt sie die Sehne. Pfeil und Sehne waren ursprünglich aufgemalt. Über dem linken Arm liegt ein Tierfell, unter dem gegürteten, wadenlangen Chiton zeichnet sich der Körper ab. Die Chlamys ist hinter die Schultern gelegt und fällt am Rücken herab. Die geschwungenen Gewandfalten stehen vom Körper ab. Ihr geringfügig vorgeneigter Kopf ist verrieben, vom Haar sind Teile über der Stirn sichtbar. Das Gesicht ist verwittert. An den Waden sieht man die aufgebogenen Laschen der Stiefel, der Embades.
Figur 5: Die männliche Figur ist im Ausfallschritt nach rechts gezeigt. In der Hand des rechten gesenkten Armes hält sie waagerecht, mit der Spitze nach rechts, ein Schwert. Der linke Arm ist etwas angewinkelt vorgestreckt und trägt einen Ovalschild, dessen innerer Rand deutlich im Relief abgesetzt ist. Der Schildgurt liegt um die Armbeuge, die Hand umfasst den Haltegriff am Schildrand. Der Jäger ist mit einem knielangen Chiton und einem Muskelpanzer mit Laschen bekleidet. Er trägt einen attischen Helm mit Nackenschutz und Helmbusch, der im oberen Bereich angebrochen ist. Der Kopf ist im Profil gezeigt, Nase und Kinn sind abgesplittert.
Figur 6: Der Jäger, dessen Unterkörper tw. ausgebrochen ist, holt mit dem Speer in der Rechten zum Wurf aus. Der Oberkörper ist dem Betrachter zugewandt und aufgrund der ausholenden Armbewegung etwas nach rechts gedreht, der Kopf nach rechts gewendet. Er trägt einen Pilos. Das Gesicht ist zerstört, zu erkennen sind noch der gegürtete Chiton und die Chlamys, die vor der Brust zusammenhalten und hinter die Schultern gelegt ist. Die geschwungenen Mantelfalten flattern durch die heftige Bewegung bis zum oberen Plattenrand hoch.

I 488 (TAF. 63, 1. 2; 205, 1)

Maße:
Platte: L oben 78,5; L unten 70,5; L ges. 100; L Rs oben 77; unten 78,5; H links 55,5; H rechts 55,5; H Rs links 55,5; rechts 56
Rand: oben 1,5–2; unten: 2–3,5
Fig. 1: H 51; Fig. 2 (Eber): L ca. 43; H noch ca. 36,5; Fig. 3: H 51; Schild L 25,5; Fig. 4 (Hund links): L noch 16; Fig. 5 (Hund rechts): L noch 27; H ca. 15
Relief: H max. 4–5

Zwei Jäger attackieren einen Eber, der in der vorderen Reliefebene dargestellt ist und beidseitig von zwei Hunden angefallen wird. Zum oberen Plattenrand bildet der Reliefgrund eine ansteigende Hohlkehle. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich nach oben.
Figur 1: Der Jäger ist hinter dem Eber Fig. 2 in zweiter Reliefebene dargestellt. Er ist nackt und im Ausfallschritt nach links gezeigt, der Oberkörper ist zum Betrachter gewandt. Das linke Bein ist herausgedreht, der Fuß abgesplittert. In beiden Händen der angewinkelten Arme schwingt er hinter seinem Kopf eine Keule, mit der er zum Schlag gegen das Tier Fig. 2 ausholt. Seine Chlamys ist vor der Brust befestigt und fällt auf dem Rücken herab. Die Stofffalten flattern am Rücken in dichten Bäuschen bis zu den Schultern hoch. An der linken Körperseite hängt ein Schwert, das von Fig. 2 verdeckt

Erhaltung:
Beide Plattenränder sind weggebrochen, oben und unten weisen die Ränder einige kleine Ausbrüche auf. Der Rüssel des Ebers Fig. 2, drei Beine des linken Jagdhundes, ein Teil des Gesichtes von Fig. 1 und das rechte Bein der Fig. 3 sind weggebrochen.
Reliefoberfläche: hellgraue Patina; Oberfläche verrieben; Bohrlöcher, Flechten; Gesicht von Fig. 1 und 2 verwittert; Beine des Ebers im Vordergrund gebrochen; Fig. der Hunde tw. skelettiert
Os: weißliche Oberfläche; durchgehend mit mittelgrobem Spm bearbeitet; viele kleine Bohrlöcher, Risse
Us: weißliche Oberfläche mit hellbrauner Patina; Saum mit Rillen (Netz-Struktur); Sinterbildung mit rötlicher Färbung; vereinzelt Bohrlöcher, Risse
linke Stoßfläche: Bruch; hellgraue Patina; tw. kleine Bohrlöcher, Flechten
rechte Stoßfläche: Bruch, gräuliche Patina

wird. Er ist bartlos, hat dichtes Haar, eine lockige Haarstruktur ist noch erkennbar.
Figur 2: Der Eber ist im Profil nach links gezeigt und stemmt seine vorgestreckten Vorderbeine in Abwehrstellung in den Boden. Sein Kopf ist vielleicht vor Schmerzen angehoben, denn die Hunde Fig. 4 und 5 verbeißen sich in Hals und Kruppe des gejagten Tieres. Der Rüssel des Ebers ist nicht mehr erhalten. Mit erhobenem Kopf und aufgestellten Ohren blickt er seinen Angreifern entgegen. Der ausgeprägt gearbeitete hohe Borstenkamm zieht sich bis zur Kruppe. Der Schwanz ist bogenförmig aufgestellt und fällt vorne auf die Kruppe herab.
Figur 3: Der zweite Jäger auf dieser Platte steht im Ausfallschritt nach links und attackiert den Eber von hinten. Er ist in Rückenansicht gezeigt, mit der Hand des nach oben angewinkelten rechten Armes umfasst er einen Speer und holt zum Stoß aus. Die linke Hand hält einen Rundschild schräg vom Körper weg und ist, wie der Arm und die linke Schulter, von diesem verdeckt. Die Figur trägt einen Chiton, der an der Seite offen ist, durch die heftige Bewegung aufflattert und das Gesäß freilässt. Auf dem Kopf sitzt ein attischer Helm mit hohem Kammbusch und Stirnschutz. Das Gesicht ist z. T. vom Schild verdeckt und außerdem verwittert, Konturen sind aber noch erkennbar. Der linke Unterschenkel ist tw. ausgebrochen, die rechte Hand ist verwittert.
Figur 4 und 5: Zwei schlanke Jagdhunde links und rechts attackieren den Eber Fig. 2 am Hals und am Hinterteil. Sie verbeißen sich in dem Fell des Tieres und stützen sich mit ihren Vorderbeinen an ihm ab. Die Beine sind tw. abgesplittert.

I 489 (TAF. 64, 1. 2; 205, 1)

Maße:
Platte: L oben 100,4; L unten 75; L Rs oben 101; unten 85,5; H links 56; H Mitte 55,7; H rechts 55,5; H Rs links 56; rechts 55
Rand: oben 2–2,5; unten 2,5–4,5; rechts 1–7,4
Fig. 1: H 50; Fig. 2: H 50,7; Fig. 3: H 50,4; Fig. 4: H 49
Relief: H max. 4,5

Erhaltung:
Der linke Plattenteil ist mit dem Rand weggebrochen. Die Ränder sind oben und unten tw. abgesplittert. Das Gesicht von Fig. 1 ist stark verwittert, der Kopf von Fig. 4 ist abgesplittert. Absplitterungen gibt es auch tw. an den Beinen aller Figuren.
Reliefläche: hellgraue Patina; Witterungsspuren an der Oberfläche; Sinterbildung mit rötlicher Färbung; im Bereich der Köpfe: Bohrlöcher und Hohlräume
Os: weißliche Oberfläche; Saum mit Zahneisen bearbeitet; dahinter mittelgrober bis grober Spm; Sinterbildung mit rötlicher Färbung; Bohrlöcher, Risse, Spalten; Ausbrüche zur Rs
Us: weißliche Oberfläche; Saum, sonst mittelgrober bis grober Spm; Sinterbildung mit rötlicher Färbung; Ausbrüche zur Rs, an rechter unterer Ecke zur Rs und an linker Ss
linke Stoßfläche: Bruch; hellgraue Patina
rechte Stoßfläche: weißliche Oberfläche; Saum mit Zahneisen; sonst grob behauen; Sinterbildung mit rötlicher Färbung; vereinzelt Bohrlöcher Ausbrüche zur Rs, Us

Vier männliche Figuren sind mit ihren Angriffswaffen zu sehen, alle in Bewegung nach links zum Eber Fig. 2 der vorhergehenden Platte I 488. Der linke Arm der Fig. 4 greift auf die anschließende Platte I 490 über. Die Figuren sind paarweise angeordnet, zwischen Fig. 2 und 3 besteht ein größerer Abstand und sie berühren einander nicht. Zum oberen Plattenrand bildet der Reliefgrund eine ansteigende Hohlkehle. Der linke Plattenrand ist weggebrochen, an den rechten ist ein Baumstamm gesetzt. Der rechte Plattenrand ist schräg geschnitten und verjüngt sich um 11 cm nach unten.
Figur 1: Der Gefährte ist mit dem linken Bein voran im Ausfallschritt nach links und in Rückenansicht zu sehen. Die Hand des rechten herabhängenden Armes umfasste ursprünglich einen Speer, der vermutlich gemalt war, da er sich nicht im Relief abzeichnet (ein kurzes Stück ist rechts von der Hand bis zum Schild zu sehen und setzt sich vielleicht waagerecht am Gesäß der Figur fort). Der nach vorne gestreckte linke Arm war offenbar von der Chlamys verdeckt, deren Falten an dieser Stelle ausgebrochen sind. Der Faltenverlauf der Chlamys, die an der rechten Schulter befestigt ist, lässt diese Vermutung zu. Der Jäger trägt einen gegürteten knielangen und ärmellosen Chiton, auf dem Kopf einen Pilos mit abgesetztem Rand. Er ist bärtig, das Gesicht ist verwittert, Haarsträhnen sind unter dem Rand des Pilos sichtbar.
Figur 2: Die Schrittstellung des Jägers verläuft parallel zu jener von Fig. 1, der linke Unterschenkel ist vom rechten Bein der Fig. 1 verdeckt. Die rechte Hand des herabhängenden Armes hält einen Speer, dessen Spitze am Reliefgrund deutlich zu sehen ist. Der linke Arm zieht den Rundschild zum Schutz dicht an den Körper, der von einem knielangen gegürteten und ärmellosen Chiton bedeckt ist. Der Faltenverlauf des Rockes ist ähnlich geführt wie bei Fig. 1. Auf dem Kopf trägt der Jäger einen Pilos mit abgesetztem Rand. Das Gesicht ist an der Oberfläche verwittert, der rechte Arm und Unterschenkel sind abgesplittert.
Figur 3: Der Jäger ist in Rückenansicht und im Ausfallschritt mit dem rechten Bein voran nach rechts gezeigt. Das linke Bein ist zur Seite gestreckt. Den Kopf wendet er nach links und holt mit dem Speer in der rechten Hand des angewinkelten Armes zum

Wurf aus. Vom Speer ist nur das Schaftende rechts von der Hand zu sehen, er war vermutlich durch Malerei ergänzt. Der linke Arm ist in Zielrichtung schräg abwärts vorgestreckt, den Kopf wendet die Figur nach links. Bekleidet ist der Jäger mit einem ärmellosen, gegürteten und knielangen Chiton. Die Chlamys hängt am Rücken herab und ist offenbar vor der Brust befestigt. Die Stofffalten sind durch die Bewegung bogenförmig aufgebauscht. Auf dem Kopf trägt er einen Pilos mit abstehendem Rand, unter dem Haarlocken sichtbar sind.
Figur 4: Der Jagdteilnehmer ist im Laufschritt nach links gezeigt, mit dem gebeugten rechten Bein voran. Der Oberkörper ist fast frontal zu sehen, den Kopf, dessen Gesicht abgesplittert ist, wendet er nach hinten, zu den Figuren der rechts folgenden Platte I 490. Der rechte Arm ist angewinkelt und die Hand hält den Schaft der rechts geschulterten Axt (?) – ein Teil des Schaftes war vielleicht gemalt. Ein Stück der Klinge ist neben dem Kopf zu sehen, an der linken Hüfte hängt eine Schwertscheide. Der linke ausgestreckte Arm zeigt auffordernd nach hinten zu den Figuren der nächsten Platte I 490, die Hand greift dorthin über. Der Unterarm ist hinter dem Baum geführt, der die Stoßfuge als Plattenübergang verdeckt, und daher nicht zu sehen. Das Gesicht ist abgewittert, die Konturen von Kinn, Mund und Nase sind noch erkennbar, ebenso ein Stück des Pilos.

I 490 (TAF. 65, 1. 2; 66, 2; 205, 1-206, 1)

Maße:
Platte: L oben 92; L unten 95; L oben 91; Rs unten 93;
H links 55,5; H Mitte 55,9; H rechts 56,5; H Rs links 56; rechts 56
Rand: oben 1,5–2,3; unten 3–4,8; links 1–7,2; rechts 1,5–7,6
Fig. 1: H 38,3; Fig. 2: H 27,6; L 37; Fig. 3: H 49,5; Fig. 4: H 50,5; Schild L noch 24,5
Relief: H max. 4

Erhaltung:
Die Platte ist vollständig erhalten und bis auf kleine Absplitterungen an der rechten oberen Ecke und am rechten Seitenrand unbeschädigt.
Reliefflläche: graue Patina; Gesichter der Fig. verrieben; stellenweise rötliche Färbung; Flechten; Bohrlöcher, Hohlräume an und um Fig. 2 und 4
Os: graue Patina; Oberfläche verwaschen; Saum mit Zahneisen, sonst mittelgrober Spm; links (über Gewand der Fig. 4): leichte Vertiefung der Fläche bis zum Rand mit grobem Spm; Sinterbildung mit rötlicher Färbung; kleine Bohrlöcher
Us: hellbraune Patina, stellenweise rötliche Färbung; schmaler Saum, sonst mittelgrober und grober Spm; rechts ein paar Bohrlöcher, Hohlräume; kleine Absplitterungen zur rechten Ss
linke Stoßfläche: Saum mit Zahneisen, sonst sehr grober Spm; kleiner Ausbruch zur Os
rechte Stoßfläche: graue Patina; Oberfläche stark verwaschen; Saum, sonst sehr grob behauen; links ein großer tiefer Hohlraum, Bohrlöcher

Das Relief zeigt vier männliche Figuren, einer versorgt einen Verwundeten, die anderen zwei folgen der Aufforderung der Fig. 4 von der vorigen Platte I 489 und eilen zum Kampf nach links. An den linken und rechten Rand ist je ein Baumstamm gesetzt. Zum oberen Plattenrand bildet der Reliefgrund eine ansteigende Hohlkehle. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich links nach oben, rechts nach unten.
Figur 1: Der Mann ist im Profil nach rechts zu sehen. Er beugt die Knie und versucht, dem im Langsitz am Boden befindlichen Verwundeten mit beiden Händen auf die Beine zu helfen oder ihn wegzuziehen. Er trägt einen ärmellosen, gegürteten und knielangen Chiton sowie einen Pilos mit abgebrochener Spitze, unter dessen Rand Haarsträhnen zu sehen sind. Sein Kopf ist vorgeneigt, der Blick auf den Verwundeten gerichtet. Rechter Arm und Unterschenkel sind tw. ausgebrochen.
Figur 2: Die zweite Figur der Platte lagert im Langsitz mit überkreuztem rechtem Bein auf dem Boden. Der Oberkörper ist schlaff, ebenso der rechte herabhängende Arm, dessen Handrücken den Boden berührt. Den linken Arm hat der Mann mit Unterstützung der Fig. 1 hochgehoben. Der Kopf fällt kraftlos auf die Brust. Der Verwundete trägt einen Pilos mit abstehendem Rand und einen ärmellosen, gegürteten und knielangen Chiton. Das Gesicht ist verrieben, der Mund noch gut zu erkennen, vermutlich trägt er einen Vollbart.
Figur 3: Der Mann eilt im Laufschritt nach links, das gebeugte rechte Bein trägt das Gewicht, mit dem linken Fuß stößt er sich vom Boden ab. Der rechte Arm ist angewinkelt, mit der Hand umfasst er einen Speer, dessen Schaft über den Fingern endet. Vielleicht war der andere Teil des Schaftes gemalt. Der linke Arm ist in Hüfthöhe angewinkelt und vom Umhang verdeckt, der nur an der linken Körperseite in wellenförmigen Falten zu sehen ist. Die Figur trägt einen knielangen, ärmellosen und gegürteten Chiton sowie einen Pilos mit abstehendem Rand. Das Gesicht ist bartlos, im Nacken und an der Stirn sind Haarsträhnen zu erkennen.
Figur 4: Der Gefährte ist im Ausfallschritt mit dem rechten Bein nach links, aber mit frontalem Oberkörper zu sehen. Der linke Fuß ist nach außen gestellt. Der Jäger wendet den Kopf etwas nach hinten, vermutlich zu den Figuren auf der anschließenden Platte, die nicht mehr erhalten ist. Mit dem rechten angewinkelten Arm schultert er

einen Speer, der linke Arm zieht den Rundschild schräg zum Körper, sodass die linke Schulter verdeckt ist. Er trägt einen knielangen, ärmellosen und gegürteten Chiton sowie eine vor der Brust befestigte Chlamys, deren Falten auf dem Rücken sich durch die Bewegung bis zum Plattenrand wellenförmig aufbauschen. Auf dem Kopf sitzt ein Pilos mit abstehendem Rand. Haarbüschel sind rechts zu erkennen. Der Mann trägt einen Vollbart, das Gesicht ist verrieben. Der untere Schildrand und beide Unterschenkel sind z. T. ausgebrochen.

I 491 (TAF. 66, 1; 206, 1)

Maße:
Platte: L oben 45,6; L unten 44,4; L Rs oben 44; unten 41,5; H links 54,4; H rechts 54,3; H Rs links 54; rechts 53,5
Rand: 2–4; unten 2,5–3,6; links 2–3,5; rechts oben 14,5; unten 15,5
Fig. 1: H max. 45,5; Brunnen: H max. 10,5
Relief: H max. 3

Erhaltung:
Der Block ist bis auf kleinere Absplitterungen an der linken oberen Ecke und am linken Rand gut erhalten. Die Figur weist Absplitterungen am rechten Unterarm und im Kopfbereich auf.
Reliefläche: gräuliche Patina, Oberfläche etwas verrieben, bes. beim Gesicht der Figur; rechter Arm skelettiert; über gesamter Fläche Bohrlöcher, Hohlräume; auf dem nicht reliefierter Teil zum Rand hin grober Spm, zum Relief geglättete Oberfläche; vereinzelt Flechten; am Rand Sinterbildung mit rötlicher Färbung
Os: gräuliche Patina, Oberfläche verwaschen; Saum (?), noch sehr grober Spm erkennbar; vereinzelte Bohrlöcher, Hohlräume, Flechten; Ausbruch zur Rs und zur rechten Stoßfläche
Us: hellgraue Patina; sehr schmaler Saum, sonst grob behauen; am linken Rand zur Rs Saum
linke Stoßfläche: hellgraue Patina, Oberfläche verwaschen; Saum, sonst grob behauen; einzelne Bohrlöcher, Hohlräume, Flechten
rechte Stoßfläche: weißliche Oberfläche; sehr grobe Spm-Hiebe (rezent abgeschlagen?)

Literatur:
Benndorf – Niemann 1889, 106–115 Taf. 6. 8; Gurlitt 1894, 283. 285; Körte 1916, 257–288, bes. 263–265; Praschniker 1933a, 8 f. 31–40 Abb. 2–4; Eichler 1950, 57 f. Taf. 8/9; Kleiner 1972, 7–19 Taf. 3, 1–3; Borchhardt 1976a, 141; Childs 1976, 281–316 Abb. 4; Boardman 1984, 941 Nr. 18 Taf. 689; Felten 1984, 55 Taf. 19, 1–3; Bruns-Özgan 1987, 56–81, bes. 62–64 Taf. 9, 1. 2; 10, 2. 3; Woodford et al. 1992, 417 Nr. 29 Taf. 211; Oberleitner 1994, 32 f. Abb. 58–63; Boardman 1998, 242 Abb. 222, 7; Fornasier 2001, 235–239 Abb. 91. 92; Marksteiner 2002, 186–189; Benda-Weber 2005, 109–112. 157–159; Barringer 2008, 178 Abb. 135 b; Kolb 2008a, 81–93; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 209–218.

Zwischen Platte I 490 und I 491 fehlt eine Reliefplatte. Der Block mit dem schmalen Bildfeld schließt die untere Friesreihe ab. Die Figur schöpft Wasser aus einer Zisterne. Zum oberen Plattenrand bildet der Reliefgrund eine ansteigende Hohlkehle. Der rechte Teil der Platte ist nicht reliefiert und zum Rand hin grob behauen (Anathyrose mit Rundmeißel). Die linke Seite der Platte ist schräg geschnitten und verjüngt sich nach unten.
Figur 1: Rechts befindet sich ein Brunnen, von dem die Öffnung zu sehen ist. Die männliche Figur neigt Kopf und Oberkörper nach vor und stellt den linken Fuß auf den hinteren Brunnenrand, das rechte, leicht gebeugte Bein steht auf dem Boden. Der linke Arm liegt an der Innenseite des Knies und die Hand umfasst den Henkel eines Eimers, der darunter erkennbar ist. Der rechte nach oben angewinkelte Arm hat im Relief keine Funktion, wird aber das ursprünglich gemalte Gewinde betätigt haben oder zieht den Eimer an einem Seil, das ebenso durch Malerei ergänzt war, hoch. Der Ellenbogen reicht bis zum linken Plattenrand. Die Figur trägt einen knielangen, ärmellosen und gegürteten Chiton, der die rechte Schulter freilässt, sowie einen flachen Pilos mit abstehendem Rand. Das Gesicht ist stark verwittert.

LANDUNGSSCHLACHT, I 445a. b; I 446–I 458; I 459 LINKS (TAF. 67–87, 1; 200, 1–201, 1)

Westwand, links; obere und untere Friesreihe

Die beiden Friesreihen erstrecken sich über eine Länge von ca. 22,35 m – jede Friesreihe hat etwa 11 m Länge – und setzen sich in der oberen Reihe aus sieben, in der unteren Reihe aus acht Platten zusammen. Insgesamt sind ein Tropaion und 65 Figuren dargestellt, davon vier Pferde, alle anderen sind Krieger. In der oberen Reihe sind 36 Figuren, davon ein Salpinxbläser und der auf dem Schiff zurückgebliebene Pilosträger sowie vier Pferde, in der unteren Reihe sind 29 Figuren zu sehen, darunter zwei Bogner und ein Greis. Von allen dargestellten Figuren tragen 15 einen Pilos, neun einen korinthischen und 26 einen attischen Helm. Acht bzw. neun der Krieger sind – soweit dies aufgrund der Verwitterung festgestellt werden kann – ohne Helm dargestellt.

I 445A (TAF. 67, 1; 200, 1)

Maße:
Platte: L oben 87; L unten 87; L Rs oben noch 88,5; links ca. 82; H links 56; H Mitte 57,5; H rechts 58,2; H Rs links 56; rechts 59
Fig. 1: H 30; Schiffsschnabel Nr. 1: H 50,9; Nr. 2: noch 50; Nr. 3: ca. 50,5
Relief: H max. 3–3,5

Erhaltung:
Der Block ist aus drei Fragmenten zusammengesetzt.
Reliefläche: graue Patina; Flechten; Figur verrieben; ein großer Ausbruch am Fragment rechts oben zur Os; an der Oberfläche kleine Absplitterungen
Os: graue Patina; Oberfläche stark verrieben; keine Meißelspuren sichtbar; Bohrlöcher, Hohlräume; ein kleines rezentes Loch
Us: Saum mit Zahneisen, sonst grob behauen; Bohrlöcher
linke Stoßfläche: weißliche Oberfläche, stark verrieben; grober Spm erkennbar; zur Rs abgesplittert; eine schräge Vertiefung auf der Fläche (L ca. 32,5; T 4,5)
rechte Stoßfläche: Bruch zu I 445b

Der Block ist der linke Teil der Platte I 445. Das Relief dieses Blockes setzt sich auf der unteren Reihe mit der Platte I 446 fort und zeigt drei bzw. vier sichelförmig aufgebogene Schiffsschnäbel und zwei bzw. vier Ruder, die sich tubaförmig verbreitern. Die linke Seite der Platte ist schräg geschnitten und verjüngt sich geringfügig nach oben.
Figur 1: Die Figur sitzt auf dem Schiffsbug im Profil nach links, den linken Unterarm auf das rechte Knie gestützt. Der rechte Arm ist angewinkelt, der Ellenbogen ruht auf dem linken Arm und stützt den Kopf, den der Mann über die linke Schulter zum Geschehen an Land wendet. Er hat vermutlich einen Vollbart und trägt einen Pilos sowie einen ärmellosen und gegürteten Chiton.

I 445B (TAF. 67, 2; 200, 1)

Maße:
Platte: L oben 105,6; L unten 107; L Rs oben noch 103; unten noch 96; H links: 58,9; H Mitte 59,5; H rechts 60; H Rs links 59,5; rechts 61,5
Rand: oben: 1,5–3,3; unten 1,7–3,5; rechts 1,5–7
Schiffsschnabel 1: H noch 38; Schiffsschnabel 2: H noch 30; Ruder 1: L 23; Ruder 2: L 26; Fig. 2: H 54,7; Fig. 3: H 54,5; Schild L 30,5
Relief: H max. 3,5

Erhaltung:
Der Block ist der rechte Teil der Platte I 445 und schließt an I 445a an. Links sind fünf Fragmente angefügt.
Reliefläche: graue Patina; viele, tw. tiefe Bohrlöcher,

Das Relief dieses Blockes bildet den Anfang einer Kampfszene, die sich auf mehreren Platten in zwei Registern fortsetzt. Zu sehen sind im linken Reliefteil zwei Schiffsschnäbel und drei Ruder, im rechten Bildfeld ein Salpinxbläser und ein Kämpfer. Die rechte Seite der Platte ist schräg geschnitten und verjüngt sich nach unten.
Figur 2: Der Salpinxbläser steht mit dem Rücken zum Betrachter auf dem rechten Bein, das linke ist etwas zur Seite gestellt und z. T. vom vierten Ruder verdeckt. Der Kopf ist nach rechts gedreht. Den rechten Arm streckt er schräg nach oben vor und stützt die Salpinx, den linken Arm verhüllt die Chlamys, die er über dem kurzärmeligen und gegürteten Chiton trägt. Der Stoff des Rockes steht seitlich in schwungvoll gearbeiteten Falten ab. Die Figur trägt einen Pilos, das Haar ist an der Schläfe sichtbar. Die rechte Wange ist vom Spielen des Instruments aufgebläht.
Figur 3: Der Krieger ist in Rückenansicht und im Rückfallschritt nach links, mit dem linken Bein voran, dargestellt. Das rechte Bein geht in den Plattenrand über und ist nur bis zur Wade ausgearbeitet. Sein Oberkörper führt eine Bewegung nach rechts zur Figu-

Hohlräume; Flechten; Gesichter der Fig. sind verwittert
Os: graue Patina; Oberfläche sehr stark verrieben, keine Meißelspuren sichtbar; viele, tw. tiefe Bohrlöcher, Hohlräume; etwa mittig ein kleines rezentes Loch; Absplitterungen zur Rs
Us: weißliche Oberfläche; Saum; sonst grober Spm; Sinterbildung mit rötlicher Färbung; Bohrlöcher, kleine Risse; Ausbrüche zur Rs
linke Stoßfläche: Bruch zu I 445a; weißliche Oberfläche
rechte Stoßfläche: weißlich-hellgraue Patina; Saum mit Zahneisen (?), sonst grob behauen; Bohrlöcher, Hohlräume, Risse; kleine Ausbrüche zur Rs, Us

rengruppe auf der rechten Anschlussplatte I 447 aus, der rechte Arm hält einen Speer, dessen Schaft auf dem Rücken und dem Schild zu sehen ist und mit dem er vielleicht den auf die Knie gestürzten Krieger I 447, Fig. 2 verwundet hat. Der Arm ist nur bis zum Unterarm auf dieser Platte gearbeitet, setzt sich aber nicht auf der Anschlussplatte fort, sondern verschwindet hinter dem Plattenrand. Die linke Hand umfasst den verkürzt dargestellten Rundschild, den die Figur schützend am Körper hält. Der Kopf ist im Profil nach rechts gezeigt, geringfügig geneigt und folgt der Bewegung des rechten Armes. Der Krieger trägt einen knielangen gegürteten Chiton und einen korinthischen Helm mit Kammbusch. Vom Gesicht sind noch eine Braue und die Kontur der Nase zu erkennen.

I 446 (TAF. 67, 3; 200, 1)

Maße:
Platte: L oben 112,5; L unten 110,5; L Rs oben noch 104,5; unten 113; links 57,4; H Mitte 57,1; H rechts max. 56,9; H Rs links 55,5; rechts 58
Rand: unten 3,8–15,5; rechts 2,1–3,9
Schiff 1: H 15; L 33,5; Schiff 2: H 35; L 76; Schiff 3: H 20; L noch 80; Schiff 4: H max. 22,5; L 83,5
Relief: H max. 3

Erhaltung:
Die Platte besteht insgesamt aus 13 Fragmenten, neun Fragmente sind angefügt, zusätzlich sind sieben Steinsplitter angefügt.
Reliefflӓche: hellgraue Patina; Oberfläche korrodiert; tiefe Bohrlöcher, Hohlräume; Flechten; im rechten oberen Teil abgewittert, linke obere Ecke stark ausgewittert
Os: weißliche Oberfläche; Saum, sonst grober Spm; viele Bohrlöcher, Hohlräume; Ausbrüche zur Rs, zur linken und rechten Ss
Us: weißliche Oberfläche; Saum mit Zahneisen, sonst grober Spm und grob behauen; Ausbrüche zur Os, Us, rechte Ss
linke Stoßfläche: weißliche Oberfläche; Saum sonst grober Spm und grob behauen; Risse
rechte Stoßfläche: weißliche Oberfläche; Saum mit grobem Spm, sonst grob behauen; viele Bohrlöcher, Hohlräume, schwarze Flechten; Ausbrüche zur Rs, Os, Us

Auf dieser Platte setzt sich das Relief von I 445a in einer unteren Friesreihe fort. Gezeigt sind die unteren Teile der vier Schiffe, die auf einem nach links leicht ansteigenden Gelände aufliegen. Im oberen Teil der Platte sind Schiffsruder sichtbar. Die rechte Seite der Platte ist schräg geschnitten und verjüngt sich kaum merkbar nach oben.

I 447 (TAF. 68, 1–4; 200, 1)

Maße:
Platte: L oben noch 143,3; L unten 161,4; L Rs oben 141,5; unten 159,5; H links 42,7; H Mitte 60; H rechts 59,5; H Rs links 60; rechts 58
Rand: oben 2; unten 3–8,7 (Bodenerhebung); links 3,2–7,5; rechts 2–5,5
Fig. 1: H 56; Schild Dm 28,8; Fig. 2: H 40,5; Fig. 3: H 55; Schild Dm 26,8; Fig. 4: H 53; Fig. 5: H 33,7; Schild Dm 29,2
Relief: H max. 4

Das Relief zeigt fünf Figuren, die linke in der zweiten Reliefebene greift den Krieger auf der vorhergehenden Platte I 445b an, die anderen vier Kämpfer sind symmetrisch komponiert. Die beiden äußeren sind gegengleich positioniert und jeweils von einem Geschoß im Rücken getroffen auf die Knie gesunken. Die beiden mittleren Kämpfer sind ähnlich angeordnet und attackieren einander. Beide Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich nach oben.
Figur 1: Der Krieger ist in zweiter Reliefebene hinter Fig. 2 dargestellt und greift im Ausfallschritt nach links an. Das linke Knie ist gut modelliert, das linke Bein befindet sich hinter Fig. 2. Der Körper ist zum Reliefgrund gedreht, der Kopf im Profil zu sehen. Mit dem rechten Arm holt er mit einem Stein (?) zum Wurf aus, in der linken Hand hält er den verkürzt wiedergegebenen Rundschild schützend vor den Körper. Er trägt, soweit erkennbar, einen kurzärmeligen, knielangen Chiton und einen Pilos.

Erhaltung:
Die Platte ist aus zwei großen Blöcken zusammengesetzt; viele kleine Fragmente und Splitter sind am Reliefgrund angefügt: sieben bei Fig. 4; 13 bei Fig. 5 und zwei am rechten Rand. Ausbrüche am oberen Plattenrand.
Reliefflläche: gräuliche Patina; viele z. T. große Bohrlöcher, Hohlräume, Flechten; Gesichter und tw. Arme der Fig. stark verwittert; einige, an der Bruchfläche stark verwaschene Stellen
Os: stark verwaschen; grob behauen; vereinzelt große und tiefe Bohrlöcher, Hohlräume, Flechten; mittig ein kleines rezentes Loch
Us: weißliche Oberfläche; Saum mit Zahneisen, tw. über ges. Fläche, sonst grober Spm; Bohrlöcher, Hohlräume, Spalten
linke Stoßfläche: weißlich-gräuliche Patina; Saum, grober Spm; sehr verwaschen, Bohrlöcher, Risse, Spalten; Absplitterungen zur Rs, Os, Us
rechte Stoßfläche: hellgraue Patina; Saum feiner Spm, sonst grob behauen; Risse, Hohlräume; Ausbrüche zur Rs
Farbspuren: Blau am Gewand über linkem Knie von Fig. 2 und am Reliefgrund davor; an der Schildinnenseite von Fig. 3; Rot an Innenseite der Gewandfalte von Fig. 5 am rechten Knie

Figur 2: Die Figur kniet mit dem linken Bein auf dem Boden, das rechte ist nach hinten ausgestreckt. Der Oberkörper ist dem Betrachter zugewandt. Der Krieger ist vielleicht vom Speer der Fig. 3 auf der vorhergehenden Platte I 445b im Rücken getroffen und greift mit der Hand an die Wunde. In der Linken hält er einen verkürzt wiedergegebenen Rundschild in Kopfhöhe hoch, sodass die Innenseite des Schildes sichtbar ist. Der Kopf des verwundeten Mannes ist nach hinten geworfen, er trägt einen Pilos. Bekleidet ist er mit einem knielangen, gegürteten und kurzärmeligen Chiton. An der linken Hüfte ist ein Schwertknauf zu sehen. Der Krieger ist vermutlich vollbärtig.
Figur 3: Der Kämpfer attackiert Fig. 4 im Ausfallschritt mit dem linken Bein, das auf einer Bodenerhöhung steht, voran nach rechts. Mit dem weggestreckten und zum Betrachter gedrehten rechten Bein stößt er sich vom Boden ab. Der Oberkörper ist nahezu frontal dargestellt. Mit dem rechten Arm hält er waagerecht den Speer, den er mit der Hand in Hüfthöhe führt und der vor dem Körper zu sehen ist. Mit der Hand des angewinkelten linken Armes hält er den Rundschild, dessen Innenseite sichtbar ist. Der Kopf der bartlosen Figur ist im Profil gezeigt und trägt einen korinthischen Helm mit Kammbusch. Im Nacken sind schulterlange Haarsträhnen erkennbar. Bekleidet ist der Krieger mit einem knielangen Chiton sowie einem Muskelpanzer, der mit halbrunden, gut sichtbaren Hüftlaschen verstärkt ist.
Figur 4: Der Krieger ist gegengleich zu Fig. 3 im Ausfallschritt nach links gezeigt, mit dem rechten Bein voran. Das linke ist nach außen gedreht und stößt sich vom Boden ab. Unterschenkel und Fuß werden von Fig. 5 überdeckt. Der rechte Arm ist angewinkelt und hochgehoben, die Hand umfasst einen Speer, mit dem er zum Stoß gegen Fig. 3 ansetzt. In der linken Hand hält er den Rundschild schräg am Körper und verdeckt damit die Schulter. Er trägt einen knielangen Chiton und darüber einen Leinenpanzer, der einen Teil der Oberschenkel verdeckt und sich von der Taille weg glockenförmig ausweitet. Den Kopf bedeckt ein attischer Helm mit hohem Kammbusch. Der Krieger ist vollbärtig.
Figur 5: Der Krieger kniet, am Rücken getroffen, mit dem rechten Bein auf dem Boden, das linke ist nach hinten ausgestreckt. In der linken Hand hält er noch den Rundschild dicht am Körper und verdeckt damit seinen linken Unterschenkel. Der Fuß reicht in den rechten Plattenrand. Mit dem rechten Arm greift er nach hinten zur Wunde am Rücken[19]. Der zur linken Schulter geneigte Kopf ist mit einem attischen Helm mit hohem Kammbusch bedeckt. Der Krieger ist mit einem knielangen und gegürteten Chiton bekleidet. Soweit erkennbar, ist er unbärtig.

I 448 (TAF. 69,1.2;200,1)

Maße:
Platte: L oben 123,6; L unten 115,1; L Rs oben 122; unten 113; H links 60,4; H Mitte 60; H rechts 59,4; H Rs links 58; rechts 59

Die gesamte Bildfläche nimmt eine Quadriga nach rechts ein. Im Wagenkasten steht der Wagenlenker, hinter diesem besteigt ein Krieger den Wagen und entflieht auf dem Gespann dem Kampf. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich nach unten.
Figur 1: Der Krieger wendet sich dem Betrachter zu und ist im Begriffe, den Wagen zu besteigen. Das linke Bein steht bereits im Wagenkasten, mit dem rechten Bein, von dem nur der Oberschenkel auf dieser Platte gearbeitet ist, stößt er sich vom Boden ab. Der linke Arm ist gebeugt, die Hand umfasst die Haltestange des Wagens. Der rechte Arm ist nach oben angewinkelt, in einer verzweifelten Geste greift er sich mit der Hand an den Kopf, den er zurückwendet, um die Szene der vorhergehenden Platte I 447 zu beobachten. Eine Waffe ist in dieser Hand nicht erkennbar[20]. Der Krieger trägt einen Vollbart und einen Helm (Pilos?). Der Chitonsaum hebt sich am rechten Oberschenkel ab.
Figur 2: Der Wagenlenker ist nur bis zur Hüfte und im Profil zu sehen. Er steht in angespannter Körperhaltung, den Oberkörper nach vorne geneigt, und hält die ursprünglich gemalten Zügel des Gespanns in den Händen, wie die Haltung der eingerollten Finger

19 Welcher Krieger diese Wunde zugefügt hat, ist nicht eindeutig nachvollziehbar, zumal bei dem Krieger I 448, Fig. 1 keine Waffe bzw. kein Speer sichtbar ist.
20 Die Haltung des Armes könnte auch auf ein Ausholen mit einem Speer schließen lassen, den er vielleicht der Fig. 5 der Platte I 447 in den Rücken gestoßen hat. Da die Pferde eilig davonstürmen, scheint das Gespann jedoch den Ort zu verlassen.

Rand: oben 1,5–2,5; unten 2–3,8; links 1,5–3,8; rechts 2–3,2
Fig. 1: H 38,2; Fig. 2: H 21,7; Pferde Fig. 3a: H 46,3; L 57; Fig. 3b: H 46,3; L 50; Fig. 3c: H 45,8; L 49,8; Fig. 3d: H 47,5; L 49; Pferdeköpfe L jeweils ca. 15
Relief: H max. 5

Erhaltung:
Absplitterungen an den Rändern.
Reliefflläche: hellgraue Patina; Gesichter aller sechs Fig. an der Oberfläche etwas verwittert; einzelne Bohrlöcher, Hohlräume, Flechten
Os: gräuliche Patina; Oberfläche verwaschen; sehr grober Spm; ein sehr tiefes Bohrloch, Hohlräume, Flechten; mittig ein kleines rezentes Loch; Ausbrüche zur Rs
Us: graue Patina, bräunliche Stellen; Saum mit Zahneisen, sonst grober Spm; vereinzelt Bohrlöcher; kleine Ausbrüche zur Rs, Ss
linke Stoßfläche: weißliche Oberfläche; Saum, recht gut geglättet, sonst grob behauen; kleine Bohrlöcher, Risse, Hohlräume; Absplitterungen zur Rs, Os, Us
rechte Stoßfläche: hellgraue Patina; Saum mit Bohrlöchern; sonst sehr grober Spm; Bohrlöcher, Risse, Hohlräume; Ausbrüche zur Rs, Us

und des weggestreckten Daumens verdeutlicht. Die Arme sind angewinkelt, der rechte Arm liegt am Körper an, der linke ist etwas vorgestreckt. Das Profil des Kopfes zeigt einen bartlosen jungen Mann mit einem Pilos. Er trägt einen kurzärmeligen, gegürteten Chiton. Das rechte Wagenrad ist tw. ausgebrochen.
Figur 3a–d: Das äußere rechte Beipferd Fig. 3a setzt zum Galopp nach rechts an, die Vorderbeine befinden sich bereits in der Luft. Der Schweif ist abgesplittert. Das Tier streckt den Hals aufmerksam hoch, der Kopf ist erhoben, der Blick in Laufrichtung gerichtet. Die abgebrochenen Ohren waren ursprünglich aufgestellt. Die Mähne des Rosses ist kurz und kammartig. Von Fig. 3b, dem Stangenpferd, ist nur der vordere Teil des Körpers zu sehen, die Beinhaltung entspricht der des Pferdes Fig. 3a. Der Kopf ist etwas geneigt, die Ohren sind aufgestellt, und es hat ebenfalls eine Stehmähne. Das dritte Pferd Fig. 3c wendet den Kopf zu den beiden anderen nach rechts. Die Beinhaltung wiederholt jene von Fig. 3a und 3b. Die Hinterbeine sind genau parallel gesetzt. Fig. 3d ist nur bis zum Hals zu sehen, die Vorderbeine sind tiefer als die der anderen Pferde. Das Tier wirft den Kopf nach oben und legt die Ohren an, die Stirnhaare sind zusammengebunden. Die Nüstern bei Fig. 3b und 3c sind ausgebrochen.

I 449 (TAF. 70, 1. 2; 71, 1. 2; 200, 1–201, 1)

Maße:
Platte: L oben 180,9; L unten 185,1; L Rs oben 177,5; unten 184; H links 59,7; H Mitte 59,6; H rechts 60,3; H Rs links ca. 58; rechts 59
Rand: oben 1,8–2,8; unten 2–3,2 (Bodenerhebung bis 7,8); links 2–3,4 (Ast 7,3)
Fig. 1: H 33 (35,5 mit Schild); Kopf L noch 10,5; Schild Dm 16,5; Fig. 2: H 54; Kopf L 17; Schild Dm 248; Fig. 3: H 54,8; Kopf L 21,5; Schild Dm 21; Fig. 4: H 54,7; Kopf L 21; Fig. 5: H 48,7; Kopf L 10; Schild Dm 29,3; Fig. 6: H 51; Kopf L 11; Tropaion: H 56; B 3,6–6,3; mit Schild 11,1
Relief: H max. 3–4

Erhaltung:
Absplitterungen an den Rändern.
Reliefflläche: über gesamte Oberfläche zahlreiche und tw. tiefe Bohrlöcher, Hohlräume und Spalten; Flechten; Oberfläche verwittert, ebenso Gesichter der Fig., Konturen noch erkennbar
Os: gräuliche Patina; Oberfläche verrieben, grob behauen; viele Bohrlöcher, große Hohlräume, Spalten, Flechten; beidseitig der Mitte zwei kleine rezente Löcher
Us: weißliche Oberfläche; Saum, dahinter grober Spm; viele große Bohrlöcher, Risse, Hohlräume, bes. im rechten Teil; Ausbrüche zur Rs
linke Stoßfläche: weißlich-hellgraue Patina; Saum, Oberfläche verrieben; Reste von grober Behauung; Risse; Ausbrüche zur Rs, Us
rechte Stoßfläche: weißlich-graue Patina; Oberfläche verrieben, kaum grober Spm erkennbar; viele Bohrlöcher, Hohlräume, Risse; Ausbruch zur Rs

Auf dieser Platte befinden sich drei Kriegerpaare: Links ein zu Boden gesunkener Krieger, der von dem neben ihm stehenden Kämpfer attackiert wird, in der Mitte zwei parallel angreifende Krieger nach rechts und daneben zwei parallel angreifende Krieger nach links. Den rechten Plattenrand bildet die linke Hälfte eines Tropaions (Schild, Speer, glockenförmig ausgestellter Leinenpanzer), das die gesamte Reliefhöhe einnimmt. Die andere Hälfte setzt sich an der Platte I 450 fort und verbindet die Stoßfuge bzw. ersetzt die Ränder. Das Tropaion besteht aus einem Baumstamm, an dem ein Panzer, ein Speer sowie im Hintergrund ein Rundschild, dessen Innenseite zu sehen ist, und ein vermutlich attischer Helm befestigt sind. Der linke Plattenrand ist als Baumstamm gearbeitet, von dem in der oberen Hälfte ein kurzer Ast nach rechts absteht. Die linke Seite der Platte ist schräg geschnitten und verjüngt sich nach oben.
Figur 1: Der Krieger ist mit leichter Rückenlage auf den Boden gesunken, das rechte Bein kniet, die Ferse ist angehoben, das linke Bein ist angewinkelt, der Fuß steht auf einer Bodenerhebung. Mit dem rechten Arm stützt er sich auf einer Bodenerhebung oder einem Felsen ab, in der Hand hält er ein Schwert. Den linken Arm hat er angehoben und hält den verkürzt wiedergegebenen Rundschild, dessen Innenseite mit den beiden Haltegriffen zu sehen ist, schützend vor seinen Körper, um den Angriff der Fig. 2 abzuwehren. Er trägt einen kurzärmeligen, gegürteten und knielangen Chiton sowie einen attischen Helm mit einem Kammbusch. Der Mann ist vollbärtig, sein Blick ist nach oben auf den Angreifer gerichtet.
Figur 2: Der Kämpfer attackiert Fig. 1 im Ausfallschritt nach links, mit dem rechten Bein voran, das auf einer Bodenerhebung steht und vom Bein der Fig. 1 verdeckt ist. Das linke Bein ist auswärts gedreht und stützt das Gewicht des Körpers ab. Der Körper der Figur ist frontal gezeigt, der Kopf im Profil. In der linken Hand, die nicht zu sehen ist, hält er den verkürzt dargestellten Rundschild, die rechte umfasst ein Schwert und holt über dem Kopf zum Schlag aus. Die Klinge des Schwertes ist auf dem Schild zu sehen. Der Mann ist mit einem knielangen Chiton und einem Leinenpanzer bekleidet, der eng am Körper liegt und dessen Rock glockenförmig auslädt. Er trägt einen Pilos oder phrygischen Helm mit einem hohen Kammbusch und einen Vollbart.

Figur 3: Der Krieger ist im Ausfallschritt nach rechts gezeigt, mit dem linken Bein, das auf einer Bodenerhebung steht, voran. Mit dem rechten, nach außen gestellten Bein stößt er sich vom Boden ab. Der rechte Arm ist etwas gebeugt, die Hand umfasst ein waagerecht gehaltenes Schwert, der linke Arm ist etwas gebeugt und nach vorne gestreckt und hält den verkürzt wiedergegebenen Rundschild, dessen Innenseite mit den beiden Haltegriffen zu sehen ist. Der Mann ist vollbärtig und trägt einen kurzärmeligen, knielangen und gegürteten Chiton sowie einen korinthischen Helm mit langem und hohem Kammbusch. Der Kopf ist im Profil zu sehen.

Figur 4: Der Kämpfer führt eine Parallelbewegung zu Fig. 3 aus, ist etwas versetzt zu dieser angeordnet und kämpft dicht neben ihr. Er ist im Ausfallschritt nach rechts gezeigt. Das linke Bein steht auf einer Bodenerhebung, mit dem rechten stößt sich der Kämpfer vom Boden ab, die Fußspitze zeigt zum Betrachter. Sein Körper wird vom Schild der Fig. 3 verdeckt, nur der Kopf mit dem korinthischen Helm mit hohem Kammbusch und das vollbärtige Gesicht sind zu sehen. Mit der rechten Hand hält er einen verkürzt dargestellten Rundschild, von dem ein Stück der Innenseite sichtbar ist. Das Gewand ist nicht zu sehen.

Figur 5: Der Krieger greift Fig. 3 in weitem Ausfallschritt mit dem linken Bein nach links an. Er ist in Rückenansicht zu sehen, mit dem rechten Bein stößt er sich vom Boden ab. Die Kniescheibe ist plastisch stark herausgearbeitet. Mit dem schräg vor dem Körper gehaltenen Rundschild wehrt er den bevorstehenden Angriff von Fig. 3 ab. Der angewinkelte rechte Arm führt vermutlich das Schwert, dessen Scheide an der linken Körperseite zu sehen ist. Er trägt einen ärmellosen, gegürteten und knielangen Chiton sowie einen attischen Helm mit Kammbusch und Nackenschutz. Der Schild verdeckt z. T. das Gesicht.

Figur 6: Dieser Krieger führt die gleiche Bewegung aus wie Fig. 5, nur ist der Ausfallschritt noch weiter gesetzt, das linke Knie daher stärker gebeugt. Der Abstand zwischen diesem Figurenpaar ist größer, die Krieger sind hintereinander positioniert und überschneiden einander nur bei den Füßen. Der angewinkelte rechte Arm führt das Schwert, dessen Scheide an der linken Körperseite herabhängt. Sein Schild in der Linken ist etwas schräger gehalten als bei Fig. 5, der Helmbusch des attischen Helmes ist höher und länger. Das Gesicht ist fast zur Gänze vom verkürzt wiedergegebenen Rundschild verdeckt. Der Krieger trägt einen knielangen, ärmellosen und gegürteten Chiton.

I 450 (TAF. 72, 1. 2; 201, 1)

Maße:
Platte: L oben 104,5; L unten 106,7; L Rs oben 98; unten 104; H links 59,4; H Mitte 59,7; H rechts 60; H Rs links noch 58; rechts 60,5
Rand: oben 1,5–2,2; unten 2–5,5 (Bodenerhebung); rechts 2,5–3,3
Fig. 1: H 47; Fig. 2: H 53,3; Fig. 3: H 53,5; Schild Dm 27,5; Fig. 4: H 54,5; Schild L 28,2; Tropaion: H noch 51,2; B 5–6; Schild Dm 25,3
Relief: H max. 3,5–4

Den linken Plattenrand bildet die rechte Hälfte des Tropaions mit attischen (?) Helm, Leinenpanzer, Rundschild und Speer, der vorhergehenden Platte I 449, das beide Platten miteinander verbindet. Zu sehen sind weiters zwei Figurenpaare: Links ringt ein Krieger einen anderen nieder und rechts sind zwei Kämpfer beim Angriff gezeigt. Die rechte Seite der Platte ist schräg geschnitten und verjüngt sich ganz geringfügig nach oben.

Figur 1: Der Krieger sinkt, vom Schwert der Fig. 2 im Nacken getroffen, in die Knie. Das rechte Knie ist tief gebeugt, das linke Bein ist entkräftet seitlich weggestreckt und etwas gebeugt. Der Unterschenkel liegt auf der Bodenerhebung auf. Der Oberkörper der Figur ist dem Betrachter zugewandt, beide Arme sind nach oben angewinkelt, die linke Hand klammert sich am linken Arm der Fig. 2 fest, die rechte umfasst das Schwert, das der Angreifer in den Nacken des Niedersinkenden stößt. Der Gefallene trägt keine Waffe. Sein Kopf wird von der Hand der Fig. 2 nach hinten gedrückt. Er ist mit einem kurzärmeligen, gegürteten und knielangen Chiton bekleidet, ist bartlos und hat kinnlanges Haar.

Erhaltung:
Die Platte besteht aus zwei großen Fragmenten, an der linken unteren Ecke ist ein weiteres kleines Fragment und vor dem Knie der Fig. 1 ist ein Steinsplitter angefügt.
Reliefflläche: graue Patina; Gesichter der Fig. verrieben; vereinzelte Bohrlöcher, Hohlräume, Flechten
Os: graue Patina; Oberfläche sehr verwaschen und verrieben; rechts eine große Spalte; mittig ein kleines rezentes Loch
Us: weißliche Oberfläche; Saum, sonst grob behauen; Bohrlöcher, Risse; Ausbruch zur Rs im linken unteren Teil
linke Stoßfläche: Saum, recht gut geglättet, sonst sehr grob behauen; zerfurchte Oberfläche, Bohrlöcher, Hohlräume, Risse
rechte Stoßfläche: weißlich-graue Patina; Oberfläche verwaschen, Saum recht gut geglättet, sonst sehr grob behauen; sehr kleine Bohrlöcher, Hohlräume; Ausbrüche zur Rs

Figur 2: Der Krieger greift Fig. 1 von hinten an und rammt ihr das Schwert mit der rechten Hand in den Nacken. Er ist im Dreiviertelprofil gezeigt, stemmt sich mit dem linken Bein gegen die Bodenerhebung, das rechte hat er hochgehoben und drückt das Knie in den Rücken von Fig. 1. Die rechte Hand führt den Stoß mit dem Schwert aus, die linke liegt auf dem Kopf des Gegners und drückt diesen nieder. Bekleidet ist er mit einem knielangen Chiton, auf dem Kopf trägt er einen Pilos mit abgesetztem Rand. Er ist unbärtig.
Figur 3: Der Krieger greift im Ausfallschritt mit dem linken Bein voran nach rechts Fig. 4 an. Er hält das Schwert in der rechten (nicht sichtbaren) Hand, bereit zuzustoßen. Mit dem linken Arm hält er den Rundschild, dessen Innenseite zu sehen ist, vor seinem Körper. Er trägt einen korinthischen Helm mit Kammbusch, einen knielangen Chiton und einen Panzer aus Leinen mit glockenförmig ausgestelltem Rock. Er ist jugendlich bartlos.
Figur 4: Der Schwertkämpfer greift Fig. 3 im Ausfallschritt nach links mit dem rechten Bein voran an. Beine und Körper sind zum Betrachter gewendet. Der linke Fuß reicht in den Plattenrand. Der rechte Arm ist vor dem Körper gebeugt, in der Hand hält er ein Schwert, dessen Griff sichtbar ist, dessen Schaft aber vom Rundschild, den er mit der Rechten schräg an den Körper zieht, verdeckt ist. Der Schild geht in den Plattenrand über. Über dem knielangen Chiton trägt der Kämpfer einen Muskelpanzer ohne Laschen, auf dem Kopf einen Pilos mit abgesetztem Rand. Er hat einen Vollbart, das Gesicht ist an der Oberfläche verrieben, die Unterlippe ist jedoch erkennbar.

I 451 (TAF. 73, 1. 2; 74, 1; 75, 1. 2; 201, 1)

Maße:
Platte: L oben 291; L unten 289,4; L Rs oben 283; unten 287; H links 60,4; H Mitte 1: 60,2; H Mitte 2: 60,5; H rechts 61,5; H Rs links 58; rechts 61
Rand: oben 1,8–2,5; unten 1–9,9 (Bodenerhebung); links 2–2,7; rechts 1,7–3,5
Fig. 1: H 39,5; Schild B 18,2; Kopf H mit Helm 15,5; ohne Helm 5,5; Fig. 2: H 57; Schild L 32; Kopf H mit Helm 15; ohne Helm 7; Fig. 3: H 57; Kopf H mit Helm 16,5; ohne Helm 6,5; Fig. 4: H 35,6; Fig. 5: H 38; Schild L 30; Fig. 6: H 55,8; Schild L 30,5; Kopf mit Helm 17,5; ohne Helm 8; Fig. 7: H 14; L 51,5; Kopf H 9; Fig. 8: H 57,5; Schild L 27,8; Kopf mit Helm 16; ohne Helm 6,5; Fig. 9: H 43 (mit Schild 44); Schild Dm 20,5; Kopf mit Helm 14,5; ohne Helm 7,5; Fig. 10: H 55,5; Kopf mit Helm 17,5; ohne Helm 8
Relief: H max. 5,5

Erhaltung:
An die Reliefoberfläche sind drei Fragmente angefügt: zwei unter Fig. 2 und eines über Fig. 9; Absplitterungen an den Rändern.
Reliefflläche: graue Patina; Oberfläche etwas verwittert, Gesichter der Fig. verrieben und verwittert; tw. sehr tiefe und große Bohrlöcher, Hohlräume (bes. bei Fig. 5, 8 und 9), Flechten
Os: graue Patina; Oberfläche verrieben; weiche Konturen von grober Bearbeitung; kein Saum; Bohrlöcher, Hohlräume, Risse, Spalten, Flechten; zur Rs kleine Ausbrüche (bes. zur Ok); keilförmiger Ausbruch über Fig. 4, 5 und 8; zwei kleine

Die Platte ist mit fast 3 m Länge die längste Platte der Westseite. Von den insgesamt zehn Figuren sind je zwei links und rechts paarweise kämpfend angeordnet, die beiden Gruppen in der Mitte bestehen jeweils aus drei Figuren und sind in unterschiedlichen Kampfstellungen gezeigt. An die Seiten der Platte ist je ein Baumstamm mit abstehendem Ast gesetzt. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich links geringfügig nach oben, rechts geringfügig nach unten.
Figur 1: Der Krieger wird von dem Speerangriff der Fig. 2 zu Boden gezwungen. Sein Körper ist frontal gezeigt, mit dem rechten Bein kniet er, das linke ist in weiter Schrittstellung aufgestellt und von der Seite zu sehen. Mit der linken Hand hält er den Rundschild schützend vor den Körper, um den Speerstoß abzuwehren. Die Schildinnenseite ist perspektivisch verkürzt sichtbar. Der rechte Arm ist gesenkt, die nicht erhaltene Hand hielt ursprünglich ein Schwert, von dem noch ein kurzes Stück der Klinge an der rechten Hüfte erhalten ist. Der Kopf ist im Profil zu sehen, hochgehoben und zum Angreifer nach rechts gerichtet. Der Mann ist bartlos und trägt einen attischen Helm mit Kammbusch sowie einen ärmellosen, gegürteten und knielangen Chiton. Die Kontur der Nase ist erhalten.
Figur 2: Der Mann ist im Rückfallschritt nach rechts zu sehen, sein Körper ist dem Betrachter zugewendet. Er attackiert Fig. 1 mit dem Speer in der erhobenen rechten Hand. Den Rundschild hält er in der linken Hand und zieht ihn schräg zur Schulter. Den Kopf wendet er dem Opfer zu. Der Krieger ist vollbärtig, trägt einen attischen Helm mit Kammbusch, einen knielangen Chiton und einen Leinenpanzer mit glockenförmig ausgestelltem Rock.
Figur 3: Die Figur greift nach rechts gleichzeitig zwei Gegner an: Fig. 4 und 5. Der Gepanzerte ist in Dreiviertelansicht gezeigt, er stößt sich mit dem rechten Fuß ab und tritt mit dem linken gegen den Schild der knienden Fig. 5. Der linke Fuß ist abgesplittert oder war vermutlich ursprünglich gemalt, da keine Reliefstruktur erkennbar ist. Die rechte Hand des vorgestreckten Armes drückt auf den Kopf der niedergesunkenen Fig.

rezente Löcher
Us: weißliche Oberfläche; Saum, vereinzelt Zahneisen, bes. links, sonst grober bis sehr grober Spm; viele tw. große Bohrlöcher, tiefe Hohlräume; Spalten, Risse; Ausbrüche zur Rs
linke Stoßfläche: graue Patina und weißliche Oberfläche; Saum, sonst grob behauen, viele Bohrlöcher, Hohlräume, Risse; kleine Ausbrüche zur Rs
rechte Stoßfläche: weißlich-graue Patina; Saum, weiche Konturen von mittelgrobem Spm, sonst grob behauen; Bohrlöcher, Hohlräume, Risse; Ausbrüche zur Rs, Us
Farbspuren: Blau am Reliefgrund zw. Schulter und Schwert von Fig. 10

4 (oder reißt diese am Haar), der linke, nach oben angewinkelte Arm hält den Rundschild, von dem die Innenseite zu sehen ist. Der Kopf ist zu Fig. 4 geneigt und bartlos. Der Krieger trägt einen korinthischen Helm mit Kammbusch, einen knielangen Chiton und einen Muskelpanzer mit halbrunden Laschen.
Figur 4: Der Mann kniet im Dreiviertelprofil nach links. Mit der rechten Hand umklammert der Gestürzte von unten den linken Oberschenkel seines Angreifers Fig. 3. Mit der linken Hand fasst er die Rechte der Fig. 3, die ihn am Kopf reißt. Er ist unbehelmt und bartlos, trägt einen kurzärmeligen, gegürteten Chiton.
Figur 5: Der Krieger ist in Rückenansicht dargestellt. Er kniet, das rechte abgewinkelte Bein ist von der Seite zu sehen, das linke wird vom Schild verdeckt. Er stützt sich mit der rechten Hand auf dem Boden ab, den Kopf wendet er zu Fig. 3, die gegen den schräg gestellten und dicht an den Körper gezogenen Rundschild tritt. Er trägt einen attischen Helm mit hohem Kammbusch und einen kurzen ärmellosen und gegürteten Chiton.
Figur 6: Der Krieger wendet den Rücken zum Betrachter und setzt das rechte Bein im Ausfallschritt vor. Mit dem erhobenen rechten Arm führt er den Speer, der sich im Relief am Helm und am Grund abhebt, gegen die Brust der Fig. 8. Die linke Hand hält den Rundschild, der – wie die anderen Schilde auch – in perspektivischer Verkürzung dargestellt ist und den Rücken deckt. Der Krieger trägt einen attischen Helm und ist im Profil gezeigt. Er hat einen langen Vollbart und ist mit einem ärmellosen, gegürteten und knielangen Chiton bekleidet.
Figur 7: Der Krieger liegt seitlich hinter den Beinen der Fig. 6 ausgestreckt auf der Erde, er ist verwundet oder bereits tot. Das linke Bein ist nicht zu sehen, der linke Arm liegt kraftlos neben dem Körper am Boden, der rechte berührt über dem Kopf den Boden. Der Gefallene hat keine Waffen, er ist bartlos, hat kurzes dichtes Haar und trägt eine Exomis-ähnliche Kleidung, die die rechte Schulter freilässt.
Figur 8: Der Kämpfer sinkt, vom Speer der Fig. 6 in die Brust getroffen, mit vorgebeugtem Oberkörper langsam in die Knie. Er ist in Schrittstellung mit dem rechten Bein voran gezeigt. Die rechte Hand umfasst den Speer des Angreifers Fig. 6 und versucht, ein Eindringen der Spitze in den Brustkorb zu verhindern oder den Stoß abzufangen. Der Kopf ist gesenkt, der Blick auf die Brust gerichtet. Mit der linken Hand zieht der Krieger den Rundschild dicht an die linke Schulter. Bekleidet ist er mit einem knielangen Chiton, einem Leinenpanzer und einem attischen Helm mit hohem Kammbusch.
Figur 9: Der Krieger ist auf sein rechtes Knie gesunken, das auf einer Bodenerhebung aufliegt. Das linke Bein ist zur Seite ausgestreckt. Sein Oberkörper ist dem Betrachter zugewandt, mit der rechten Hand des ausgestreckten Armes umfasst er ein Schwert, dessen Spitze schräg nach oben zur Fig. 8 zeigt. Der linke erhobene Arm hält den Rundschild, dessen Innenseite sichtbar ist. Den Kopf wendet er nach rechts zum Angreifer. Er trägt einen ärmellosen, gegürteten, knielangen Chiton und einen Pilos. Das kinnlanges Haar und der Bart sind zu sehen.
Figur 10: Am rechten Plattenende attackiert der Krieger die zu Boden gesunkene Fig. 9 mit dem rechten Bein voran im Ausfallschritt nach links. Er ist im Dreiviertelprofil zu sehen und holt mit dem Schwert in der rechten Hand über seinem Kopf zum Hieb auf den Gegner aus. Ein Stück des linken Unterarmes ist weggebrochen, die Hand ist aber noch auf dem Schildrand der Fig. 9 zu erkennen, den er festhält, damit er sein Ziel nicht verfehlt. Der Kopf ist etwas vorgeneigt, der Blick fixiert Fig. 9. Der Kämpfer trägt einen Vollbart, einen attischen Helm, einen knielangen Chiton und einen Muskelpanzer mit halbrunden Laschen. An der linken Hüfte hängt die Schwertscheide, das Ortband ist gut sichtbar.

I 452 (TAF. 76, 1. 2; 200, 1)

Maße:
Platte: L oben 126; L unten 120; L Rs oben 120; unten 116; H links 57,3; H Mitte 56,5–58; H rechts 58; H Rs links 56; rechts 58
Rand: oben rechts 2,3–2,9; oben links 1,5–3; unten 2–3,7; links 2,1–3; rechts 1–2,6 (Ast 5)
Fig. 1: H 39,5; Fig. 2: H 54; Schild Dm 26,2; Fig. 3: H noch 52,5; Schild Dm 25,2; Fig. 4: H 52
Relief: H max. 3,5

Erhaltung:
Relieffläche: graue Patina; einige Bohrlöcher, Hohlräume, Spalten, Flechten; Gesichter der Fig. verrieben; Vertiefung an der Ok 57 cm; vom rechten Rand 1 cm
Os: weißliche Oberfläche; Saum mit vielen kleinen Bohrlöchern; Spuren von Rundmeißel (Schleifspuren?), sonst mittelgrober bis grober Spm; Ausbruch an der rechten oberen Ecke zur Rs; 56,5 cm von der rechten oberen Ecke eine Vertiefung um 1,5 cm
Us: weißliche Oberfläche; Saum, sonst grober Spm; kleine Bohrlöcher, Hohlräume, kleine Risse; Sinterbildung mit rötlicher Färbung; Absplitterungen zur Rs
linke Stoßfläche: weißliche Oberfläche; Saum mit vielen keinen Bohrlöchern; sonst grob behauen; schmale Risse
rechte Stoßfläche: Saum mit vielen kleinen Bohrlöchern; sonst grob behauen; Ausbrüche zur Rs
Farbspuren: Rot an der Innenseite des Schildes von Fig. 4

In der rechten Bildfläche eilen zwei Krieger im Laufschritt bewaffnet nach rechts, im linken Teil hält ein älterer Mann einen dritten Krieger, der im Begriffe ist, loszustürmen, zurück. Der Plattenrand ist als Baumstamm gearbeitet, ein kurzer Ast steht über der Mitte nach links ab. Die rechte Seite der Platte ist schräg geschnitten und verjüngt sich nach unten.
Figur 1: Der alte Mann ist in gebeugter Haltung mit dem linken Bein voran in kurzer Schrittstellung nach rechts gezeigt. Mit den vorgestreckten Armen fasst er Fig. 2 an den Hüften, um diese zurückzuhalten. Er trägt einen kurzärmeligen Chiton und darüber ein Himation, das von der linken Schulter über den Rücken fällt und über den Bauch gelegt ist. Der Mantel bedeckt die Beine nahezu bis zum Knöchel. Der Mann ist vollbärtig, hat dicht gelocktes Haar und eine hohe Stirn.
Figur 2: Der Krieger setzt mit dem linken Bein voran einen weiten Schritt nach rechts und stößt sich mit dem rechten Bein vom Boden ab. Das rechte Bein ist nach außen gedreht. Sein Oberkörper ist frontal dargestellt, der Kopf im Profil nach rechts. Der linke Arm ist vorgestreckt und hält den Rundschild, dessen Innenseite sichtbar ist. Mit dem rechten nach oben angewinkelten Arm holt er zum Wurf aus. Die Hand umfasst einen Gegenstand, der nicht im Relief ausgearbeitet ist. Er trägt einen kurzärmeligen, gegürteten und knielangen Chiton mit einem V-förmigen Ausschnitt; die Ärmel sind zur Schulter hochgerutscht. Den Kopf bedeckt ein attischer Helm mit Kammbusch, Nackenschutz und Stirnklappe. Der Krieger ist bartlos.
Figur 3: Der Hoplit setzt zum Laufschritt, mit dem linken Bein voran, nach rechts an. Der Oberkörper ist nahezu frontal, der Kopf ist im Dreiviertelprofil zu sehen und zurück zu Fig. 2 gewandt. Der rechte Arm ist gesenkt, in der Hand hält er waagerecht einen Speer, der vor dem Körper im Relief erkennbar ist und bis zu Fig. 4 reicht. Der angewinkelte linke Arm umfasst den Rundschild, dessen Innenseite sichtbar ist und der zur Hälfte vom Körper der Figur verdeckt ist. Der Krieger trägt einen kurzen Chiton und einen Muskelpanzer mit halbrunden Laschen, deren Ränder verbrochen sind, sowie einen attischen Helm mit hohem Kammbusch. Er ist bärtig.
Figur 4: Der Krieger eilt im Laufschritt mit dem linken Bein voran nach rechts, das rechte Bein ist angewinkelt und vom Boden abgehoben. Er ist gänzlich im Profil zu sehen. Der rechte Arm ist angewinkelt und schultert einen Speer, den er am Körper hält und dessen Spitze über die rechte Schulter bis in den oberen Plattenrand hinausragt. Die angewinkelte Linke hält den Rundschild mit breitem Rand, von dessen Innenseite ein Stück zu sehen ist. Er trägt einen ärmellosen kurzen und gegürteten Chiton sowie einen Pilos mit abgesetztem Rand, unter dem das Haar sichtbar ist. Die Figur ist bartlos.

I 453 (TAF. 77, 1. 2; 200, 1)

Maße:
Platte: L oben 160; L unten 173,9; L Rs oben 158; unten 167,5; H links 57,6; H Mitte 58,7; H rechts 59,9; H Rs links noch 58; rechts 59,5
Rand: oben noch 2,3–2,7; unten 2,2–6,9 (Bodenerhebung); links 1,5–5 (Ast 6,6); rechts 3–6 (Ast 7)
Fig. 1: H 52,8; Kopf H 10; Fig. 2: H 40,5; Schild L 28; B 12,5; Fig. 3: H 53,5; Kopf H 14,5; Fig. 4: H 37,5 (mit Schild 41,8); Kopf H 11; Schild Dm 25; Fig. 5: H 52; Schild Dm 21
Relief: H max. 3,5

Links und in der Mitte der Platte ist je ein Kämpferpaar positioniert, von dem die jeweils stehende Figur ihren Gegner niederringt. Die letzte Fig. 5 am rechten Plattenrand attackiert mit dem Speer einen Gegner der anschließenden Platte I 454. Beide Plattenränder sind als Baumstämme gearbeitet, links steht ein kurzer Ast im oberen Drittel nach rechts ab, rechts oben ein Aststumpf nach links. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich nach oben.
Figur 1: Der Mann ist im Rückfallschritt nach links gezeigt, der rechte Fuß steht auf einer Bodenerhebung, der linke ist zur Seite gestreckt. Den Oberkörper wendet er frontal zum Betrachter, der nach oben angewinkelte rechte Arm holt zum Stoß mit dem Speer aus, der linke hält den Rundschild, von dem ein kleines Stück der Innenseite am Reliefgrund über der linken Schulter und unter dem Schild der Fig. 2 erkennbar ist. Der Krieger trägt einen kurzen, kurzärmeligen (?) Chiton und darüber einen glockenförmi-

Erhaltung:
Ausbrüche an den Rändern.
Relieffläche: gräuliche Patina; zahlreiche, tw. große und tiefe Bohrlöcher, Hohlräume, Flechten; Gesichter verwaschen, Beine tw. skelettiert
Os: weißliche Oberfläche; Saum vereinzelt Zahneisen, sonst mittelgrober bis grober Spm; viele Bohrlöcher, Hohlräume, Spalten, Risse, Sinterbildung mit rötlicher Färbung
Us: weißlich-hellgraue Patina; Saum mit Zahneisen, sonst grober bis sehr grober Spm; im rechten Teil ein großes Bohrloch, sonst viele kleine Bohrlöcher, große Hohlräume, Spalten, Sinterbildung mit rötlicher Färbung; Ausbrüche zur Rs
linke Stoßfläche: weißliche Oberfläche, verwaschen; Saum, dahinter grob behauen
rechte Stoßfläche: hellbraune Patina; Oberfläche verwaschen; Saum und grob behauen; zur Us: tiefes keilförmiges Loch; sonst Bohrlöcher, Hohlräume, Spalten; Ausbrüche zur Rs

gen Panzer, der bis zu den Oberschenkeln reicht. Er trägt – soweit erkennbar – keinen Helm, hat dichtes Haar und ist bartlos.
Figur 2: Der Krieger weicht dem bevorstehenden Schwerthieb des Gegners Fig. 1 aus, indem er sich duckt und den Rundschild schräg nach oben schützend vor Gesicht und Körper hält. Er ist in Rückenansicht dargestellt, im tiefen Ausfallschritt nach rechts, mit stark gebeugtem Knie. Das linke Bein streckt er vom Körper weg, sodass der Unterschenkel den linken Unterschenkel der Fig. 1 kreuzt. Den rechten Arm streckt er vom Körper weg, als ob er den Stein, der zwischen den Beinen der Fig. 3 liegt, aufheben wollte. Der linke Arm hält den schräggestellten Schild. Er wendet seinen Kopf zu Fig. 1, das Gesicht ist jedoch vom Schild verdeckt. Den Kopf, der etwas zu weit links gearbeitet ist, schützt ein Pilos mit abgesetztem Rand. Die Figur trägt einen kurzen, gegürteten und ärmellosen Chiton.
Figur 3: Der Krieger ist im Profil nach rechts zu sehen und attackiert Fig. 4 mit dem Schwert. Auch er steht im Ausfallschritt, mit dem rechten Bein voran auf einer Bodenerhebung. Mit der Linken packt er den auf die Knie gesunkenen Gegner Fig. 4 am Haar und drückt dessen Kopf zur Seite, um ihm das Schwert mit seiner Rechten in den Nacken zu stoßen. Er senkt den Kopf etwas nach vorne und verfolgt mit seinem Blick die Armbewegung. Bekleidet ist der Krieger mit einem knielangen, gegürteten und ärmellosen Chiton sowie einem Pilos mit abgesetztem Rand. Er ist bartlos, unter dem Helmrand erkennt man Haarsträhnen, die bis in den Nacken fallen. Zwischen seinen Beinen liegt ein rundlicher Stein bzw. ein Wurfgeschoß, das vielleicht aus der Hand von Fig. 2 geglitten ist oder nach dem Fig. 2 greift.
Figur 4: Der Krieger kniet frontal mit weit gespreizten Beinen auf einer Bodenerhebung. Der Oberkörper neigt sich etwas nach links, ebenso der Kopf, der von Fig. 2 niedergedrückt wird. Mit der rechten Hand fasst er die Wade des Angreifers, die Fingerspitzen sind deutlich im Relief sichtbar. Der linke Arm ist nach oben angewinkelt und hält den Rundschild, dessen Innenseite im Hintergrund zu sehen ist. Am Oberarm ist der Schildgurt zu sehen. Der Krieger versucht, mit der Hand den Stoß des Schwertes, das er umgreift, abzufangen. Er trägt einen kurzen, gegürteten und kurzärmeligen Chiton sowie einen Vollbart und hat dichtes kurzes Haar.
Figur 5: Der Kämpfer greift Fig. 1 der anschließenden Platte I 454 im Ausfallschritt nach rechts, mit dem linken Bein voran, an. Der Körper ist im Dreiviertelprofil gezeigt, der Kopf im Profil. Der rechte, vor dem Körper angehobene Arm führt den Stoß mit dem Speer aus, der linke Arm hält den Rundschild, dessen Innenseite zum Großteil sichtbar ist. Die Finger (bes. der Daumen), die den Schildgurt umfassen, heben sich gut im Relief ab. Der Krieger trägt einen kurzen und – soweit erkennbar – kurzärmeligen Chiton, einen Muskelpanzer mit halbrunden Laschen sowie einen Pilos mit abgesetztem Rand. Vermutlich war er vollbärtig. Die Konturen von Stirn, Nase und Unterlippe sind erkennbar.

I 454 (TAF. 78,1-4; 200,1)

Maße:
Platte: L oben 135,3; L unten 134,4; L Rs oben 151; unten 141,5; H links 61,1; H Mitte 61,1; H rechts 61,3; H Rs links 61; rechts 61
Rand: oben 2,5–3,6; unten 2,8–6,7 (Bodenerhebung); links 3–5,2; rechts 2,7–4,7 (Ast 7,4)
Fig. 1: H 55,6; Fig. 2: H 46,6 (mit Schild); Schild Dm 19; Fig. 3: H 56,2; Schild Dm 28; Fig. 4: H 54; Fig. 5: H max. 34
Relief: H max. 3,5

Die Platte zeigt fünf Figuren, die in Kampfhandlungen verwickelt sind. Der rechte Plattenrand ist als Baumstamm gearbeitet, von dem ungefähr mittig ein kurzer dicker Ast nach links absteht. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich nach unten.
Figur 1: Der vom Speer der Fig. 5 der Platte I 453 im Rücken getroffene Krieger eilt im Laufschritt schräg zur Reliefebene mit dem linken Bein voran nach rechts, das rechte Bein ist vom Plattenrand abgeschnitten und nur bis unterhalb des Knies sichtbar. Der Oberkörper ist zum Betrachter gewandt. Mit dem rechten angewinkelten Arm greift er zur Einstichstelle am Rücken. Mit dem angewinkelten linken Arm umfasst er den Rundschild, den er dicht an den Körper zieht und dessen Innenseite etwa zur Hälfte

Erhaltung:
Absplitterungen an den Plattenrändern.
Reliefflläche: Oberfläche angewittert, Ausbrüche links von Fig. 4 zur Ok; tw. Bohrlöcher, Hohlräume, Flechten; Holzkittung (?)
Os: weißliche Oberfläche; Saum mit stellenweise Zahneisen, relativ glatt, dahinter mittelgrober bis grober Spm; Bohrlöcher, Risse; keilförmiger Ausbruch zur Rs und kleine Ausbrüche zur Reliefflläche, Rs
Us: weißliche Oberfläche; Saum, recht gut geglättet, dahinter grober bis sehr grober Spm kleine Bohrlöcher, Risse
linke Stoßfläche: weißliche Oberfläche, verwaschen; Saum, dahinter grob behauen; Sinterbildung mit rötlicher Färbung; Ausbrüche zur Rs
rechte Stoßfläche: weißlich-hellgraue Patina; Oberfläche verwittert; vereinzelte sehr grobe Spmspuren; kleine schwammartige Löcher; kleine Ausbrüche zur Rs
Farbspuren: Blau am Reliefgrund in der linken unteren Ecke zur Bodenerhebung; an der Gewandkante links von Fig. 1 zum Rand hin; am Reliefgrund rechts von Kopf Fig. 1; an der Rockfalte rechts und zwischen den Beinen von Fig. 4; in der linken Armbeuge von Fig. 5; Rot an der Rockkante innen links am linken Knie von Fig. 4; unter der Achsel rechts von der Brust; an der Schildinnenseite und am Schildrand von Fig. 1 und 3; an der Rockfalte über dem rechten Knie von Fig. 1.

sichtbar ist. Den Kopf wirft er in den Nacken, er ist bartlos und trägt einen Helm mit Kammbusch sowie einen knielangen, kurzärmeligen Chiton.
Figur 2: Der Krieger duckt sich vor dem Angriff von Fig. 3 und streckt den rechten Arm seitlich nach unten aus, um mit der Hand nach dem Stein oder Geschoß auf der Bodenerhebung zwischen den Beinen der Fig. 1 zu greifen. Das rechte Bein beugt er in weiter Rückfallschrittstellung nach links, das linke ist leicht gebeugt zur Seite gestellt. Der erhobene angewinkelte rechte Arm hält den verkürzt dargestellten Rundschild, dessen Innenseite zum Großteil sichtbar ist, schützend vor den Oberkörper. Am Schildgurt sind die Finger gut sichtbar. Der Mann trägt einen knielangen, gegürteten und ärmellosen Chiton sowie einen Pilos. Er hat einen dichten Vollbart und weist Gesichtszüge eines reifen Mannes auf.
Figur 3: Der Kämpfer ist in Schrittstellung nach rechts gezeigt, mit dem linken Bein voran, das auf einer Bodenerhebung steht. Der Oberkörper ist zum Betrachter gewandt, der Kopf ist zur linken Seite (zu seiner rechten Schulter) geneigt und auf den Gegner Fig. 2 gerichtet. Mit dem rechten nach oben angewinkelten Arm holt er hinter dem Kopf zum Schlag gegen Fig. 2 aus. Seine Waffe ist nicht zu sehen, jedoch scheint er ein Schwert zu halten, da zwischen der ausholenden Hand und dem Kopf die Parierstange eines Schwertes sichtbar ist. Die linke Hand umfasst den Rundschild, von dem ein Stück der Innenseite zu sehen ist. Der Krieger trägt einen kurzen Chiton, einen glockenförmigen Panzer sowie einen Helm und ist bartlos.
Figur 4: Der Mann ist von gedrungener und kleinerer Statur als die anderen Kämpfer. Er ist nahezu frontal dargestellt, im Rückfallschritt und weiter Schrittstellung nach links mit dem rechten Bein voran. Das linke Bein steht zwischen den Beinen der Fig. 5 und ist ab der Mitte des Unterschenkels von deren linkem Knie verdeckt. Der Krieger packt mit der Hand des linken ausgestreckten Armes den Gegner Fig. 5 am Haar und hält dessen Kopf fest, um mit einem Speer, den er in der Hand des nach oben angewinkelten rechten Armes hält, gezielter zustoßen zu können. Er trägt einen kurzen Chiton, einen Muskelpanzer mit abgerundeten Laschen sowie einen Pilos mit abgesetztem Rand. Die Figur ist vollbärtig, an der linken Seite sind Haarteile zu erkennen. Augen, Nase und Mund sind erhalten.
Figur 5: Der Krieger ist nach links auf die Knie gesunken, wobei das linke auf dem Boden aufliegt, das rechte etwas angehoben ist. Den Oberkörper dreht der Niedergesunkene etwas zum Betrachter. Mit beiden nach oben angewinkelten Armen wehrt er den Angriff des Gegners Fig. 4 ab: Die rechte Hand umfasst dessen Unterarm, die linke ergreift dessen Hand, um diese vom Kopf wegzudrücken. Er trägt einen knielangen, kurzärmeligen Chiton, an dessen Gürtel ein Köcher (vgl. I 458, Fig. 4) hängt. Sein Kopf liegt auf der linken Schulter auf, seine Augen sind geschlossen. Er ist bartlos und hat dichtes, gelocktes Haar. Hinter der Figur liegt ein schwer identifizierbarer Gegenstand, wahrscheinlich ein Helm.

I 455 (TAF. 279, 1. 2; 80, 1-3; 200, 1-201, 1)

Maße:
Platte: L oben 137,2; L unten 152,6; L Rs oben 135; unten 149,5; H links 60,2; H Mitte 61,2; H rechts 61,4; H Rs links 61; rechts 61,5
Rand: oben 1,8–2,8 ; unten 2–4,7 (Bodenerhebung); links 1,6–3,7; rechts 1,8–5,5 (Ast 7,3)
Fig. 1: H 53,5; Schild Dm 23,5; Kopf H 10,5; Fig. 2: H 57;

Das Relief zeigt zwei Kämpferpaare, wobei die beiden Angreifer von der Mitte aus agieren. Die beiden seitlichen Plattenränder sind als Baumstämme gearbeitet, von denen in der oberen Hälfte je ein kurzer dicker Ast zur Plattenmitte hin absteht. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich nach oben.
Figur 1: Der Krieger ist im Begriff, in weiter Schrittstellung eilig nach links davonzulaufen, wird jedoch in der Bewegung von Fig. 2, die ihn an den Haaren reißt, zurückgehalten. Das rechte Bein, das dem Körper „vorauseilt“, ist ab dem Knie nur zur Hälfte sichtbar, da es vom Baumstamm am linken Plattenrand überdeckt wird. Der Oberkörper des Kriegers, der in der Vorwärtsbewegung von Fig. 2 behindert wird, neigt sich

Schild L 30,7; Kopf mit Helm H 16,7; ohne Helm 8,5; Fig. 3: H noch 56,3; Schild Dm 27; Kopf mit Helm H 15,5; ohne Helm 6,3; Fig. 4: H 44,2; L 49 (mit Schild 54,5); Schild L 29,5; Kopf mit Helm H 16; ohne Helm 6,3
Relief: H max. 3,5

Erhaltung:
Ein Fragment ist rechts unten zur Rs hin, ein kleines Fragment an der linken unteren Ecke und ein Stück an der rechten unteren Ecke angefügt.
Reliefläche: graue Patina; Oberfläche verwittert, dichte Flechtenbildung; viele Bohrlöcher, Hohlräume, Spalten
Os: weißliche Oberfläche; Saum, relativ geglättet, sonst grober bis sehr grober Spm, viele Bohrlöcher, Hohlräume, Spalten, Risse; Ausbrüche zur Rs
Us: weißliche Oberfläche mit bräunlichen Stellen; Saum, sonst grober bis sehr grober Spm; einige Bohrlöcher, Hohlräume, Risse
linke Stoßfläche: weißlich-hellgraue Patina; Saum und sehr grob behauen; Bohrlöcher, Risse
rechte Stoßfläche: weißlich-hellbraune Patina; Oberfläche verwaschen; Saum, sonst grob behauen; Bohrlöcher, Risse; Ausbrüche zur Rs
Farbspuren: Blau am Reliefgrund hinter dem Helm von Fig. 2; am Reliefgrund, in der rechten oberen Ecke; an der Innenseite des linken Oberschenkels von Fig. 2 und am Reliefgrund daneben; am Rand des Bohrloches links von der Hüfte der Fig. 1, am Reliefgrund
Rot Schildinnenseite von Fig. 3; Schildinnenseite, Helm und Spitze des Helmbusches von Fig. 4

nach hinten. Der Rundschild in der linken Hand ist in seiner ganzen Größe dargestellt und verdeckt einen Teil des Oberkörpers, der rechte Arm ist nach oben angewinkelt, die Hand ist nicht zu sehen, greift aber vermutlich zur Hand des Gegners auf seinem Kopf. Er trägt einen knielangen und kurzärmeligen Chiton, hat dicht gelocktes Haar und ist unbärtig.
Figur 2: Der Krieger ist mit dem rechten Bein voran im Ausfallschritt nach links dargestellt, sein Oberkörper ist zum Betrachter gerichtet, der Kopf im Profil gezeigt. Den rechten Arm streckt er zur Seite und packt Fig. 1 mit der Hand an den Haaren, um den Gegner am Davonlaufen zu hindern. Bis auf den Rundschild in seiner Linken, den er schräg an der linken Körperhälfte hält, trägt er keine Waffen. Bekleidet ist er mit einem knielangen, gegürteten und ärmellosen Chiton sowie einem attischen Helm mit Stirnklappe und Kammbusch. Er hat einen langen, dichten Vollbart.
Figur 3: Der Mann ist in Rückenansicht gezeigt, im Ausfallschritt nach rechts mit dem rechten Bein voran, das auf einer Bodenerhebung steht, der Kopf ist im Profil zu sehen. Vom linken Arm, der den Rundschild hält, ist nur der Oberarm mit dem Ellenbogen sichtbar. Der Oberkörper mit dem glockenförmig ausgestellten Panzer verdeckt z. T. die Schildinnenseite. Der rechte vor dem Körper angewinkelte Arm ist angehoben, die Hand umfasst den Speer, mit dem der Krieger seinen Gegner Fig. 4 bereits getroffen hat. Unter dem Panzer trägt der Angreifer einen knielangen Chiton, den Kopf schützt ein attischer Helm mit Kammbusch, Stirnklappe und langem Nackenschutz. Er hat einen dichten Vollbart. Das Profil des Gesichts (Stirn, Nase, Mund) ist gut erhalten.
Figur 4: Der vom Speerstoß der Fig. 3 am Rücken getroffene Krieger sinkt auf einer Bodenerhebung zusammen, das linke Knie berührt den Boden, das rechte Bein ist seitlich weggestreckt. Der Körper hängt kraftlos zur rechten Seite und wird vom Schild am linken Arm abgestützt. Der rechte Arm hängt ebenso wie der linke schlaff herab, das Schwert, dessen Spitze neben dem linken Knie zu sehen ist, droht der Hand zu entgleiten. An der linken Taille ist ein Stück der Schwertscheide sichtbar. Den Kopf neigt der Verwundete zur linken Schulter, die Augen sind geschlossen. Der Krieger trägt einen kurzen, gegürteten und ärmellosen Chiton sowie einen Helm mit Stirnklappe, Nackenschutz und Kammbusch. Er ist bartlos.

I 456 (TAF. 81, 1. 2; 82, 1. 2; 201, 1)

Maße:
Platte: L oben 136; L unten 115,5; L Rs oben 133; unten 114,5; H links 62,2; H Mitte 61,7; H rechts 61,5; H Rs links 62; rechts 63
Rand: oben 1,5–4; unten 2–5 (Erhebung); links 2,5–3,5; rechts 2,5–4
Fig. 1: H 54,6; Schild Dm 21; Fig. 2: H 55,3; Schild Dm 31,5; Fig. 3: H 57,4; Schild Dm 30,5
Relief: H max. 3,7

Erhaltung:
Reliefläche: zahlreiche Bohrlöcher, Hohlräume, Flechten; Sinterbildung mit bräunlicher Färbung; verwitterte bzw. verwaschene Gesichter der Fig.
Os: weißliche Oberfläche; Saum mit Zahneisen, dahinter mittelgrober bis vereinzelt grober Spm; Spalten und kleinere Ausbrüche; Ausbrüche zur Rs

Das Relief zeigt drei Krieger, von denen im linken Teil zwei kämpfend einander gegenüberstehen. Der dritte hat keinen Gegner und fordert mit einer Handbewegung zum Kampf auf. Der linke Plattenrand ist als Baumstamm gearbeitet. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich nach unten.
Figur 1: Der Krieger ist im Profil nach rechts gezeigt und greift in weiter Schrittstellung mit dem linken Bein voran, das auf einer Bodenerhebung steht, sein Gegenüber an. Der Fuß des rechten Beines wird vom linken Plattenrand überdeckt und ist nicht ausgearbeitet. Den verkürzt dargestellten Rundschild hält er mit der linken Hand schützend vor den Körper, um den Speerstoß der Fig. 2 abzufangen. Die Innenseite des Schildes mit dem Haltegriff ist zu sehen. In der Hand des rechten erhobenen Armes hält er schräg nach oben ein Schwert. Der Krieger trägt einen nahezu knielangen, gegürteten und kurzärmeligen Chiton sowie einen korinthischen Helm mit langem abstehenden und flatternden Kammbusch. Er hat einen Vollbart, in der Höhe des rechten Ohres ist ein Haarbüschel erkennbar.
Figur 2: Der Mann ist in Rückenansicht in weiter Schrittstellung nach links, mit dem linken Bein im Profil voran, gezeigt. Das rechte ist nach außen gestellt und von hinten zu sehen. Beide Knie sind gebeugt. Der schräg gehaltene Rundschild in der Linken ver-

Us: hellbraune Patina; Saum mit kleinen Bohrlöchern, Hohlräume, sonst mittelgrober bis grober Spm; ein großer Hohlraum; Absplitterungen zur Rs, linke Ss
linke Stoßfläche: weißlich-hellgraue Patina; Saum mit vielen kleinen Bohrlöchern, Hohlräumen, sonst Oberfläche sehr verrieben; sehr grober Spm
rechte Stoßfläche: weißliche Oberfläche, sehr verrieben; grob behauen; Absplitterungen zur Rs, Os

deckt nahezu den gesamten Oberkörper und den unteren Teil des Gesichtes. Der rechte in Schulterhöhe angewinkelte Arm führt den Speerstoß gegen Fig. 1 aus. Der Krieger trägt einen knielangen, gegürteten und ärmellosen Chiton sowie einen attischen Helm, dessen Kammbusch an der rechten Schulter aufliegt.
Figur 3: Der Mann ist nicht in Kampfhandlung gezeigt, sondern steht in Schrittstellung nach rechts mit dem linken Bein voran auf einer Bodenerhebung. Der Oberkörper ist frontal zum Betrachter gerichtet. Den rechten Arm hat er schräg nach oben gestreckt, die Handfläche ist geöffnet und reicht bis in den oberen Plattenrand. Er führt eine auffordernde Bewegung aus. Der linke angewinkelte Arm hält den Rundschild, dessen Innenseite zu sehen ist, und umfasst einen Speer. Der Krieger trägt einen kurzen Chiton und einen Muskelpanzer mit halbrunden Laschen, auf dem Kopf einen attischen Helm mit Kammbusch. Er hat einen dichten Vollbart und schulterlanges Haar. Sein Kopf und sein Blick sind etwas nach links gerichtet, der Mund ist geöffnet. Der Kopf ist im Verhältnis zum Körper groß, die Beine sind etwas kurz geraten.

I 457 (TAF. 83, 1. 2; 84, 1–3; 201, 1)

Maße:
Platte: L oben 145,2; L unten noch 158,3; L Rs oben 139,5; unten noch 153; H links 61; H Mitte 62; H rechts 61,5; H Rs links 62,5; rechts 61
Rand: oben 2–2,5; unten 2,4–9,8 (Bodenerhebung); links 2,6–8; rechts 2,4–7
Fig. 1: H 56,5; Schild B 19,2; Fig. 2: H 25,5 (mit Schild 28,2); L noch 53; Schild L 31; Fig. 3: H 59; Schild L 29,2; Fig. 4: H 57; Schild B 19,9
Relief: H max. 4

Erhaltung:
Reliefffläche: graue Patina; Gesichter angewittert; einige Bohrlöcher, Hohlräume und Spalten, Flechten über gesamter Oberfläche
Os: weißlich-hellbraune Patina; Saum, recht gut geglättet, sonst mittelgrober Spm; Oberfläche etwas verwaschen; viele Bohrlöcher, Hohlräume und Risse; Ausbrüche zur Rs
Us: hellbraune Patina; Saum, sonst grober Spm, viele Bohrlöcher, Hohlräume, Spalten; länglicher Ausbruch im linken Teil zur Rs
linke Stoßfläche: hellbraune Patina; Saum, dahinter grob behauen; Risse; Ausbruch zur Rs
rechte Stoßfläche: weißlich-graue Patina; Oberfläche verwaschen; links mittelgrober Spm, rechts verrieben; Bohrlöcher, Hohlräume, Risse; Ausbrüche zur Rs
Farbspuren: Blau am Reliefgrund links vom Helmbusch der Fig. 3; Rot an mehreren Stellen an der Schildinnenseite und am Rand von Fig. 1; Gewandfalten (Bein und Gesäß) von Fig. 3; Gewandfalten zwischen den Beinen in Kniehöhe und am Schildrand von Fig. 4

Auf der Platte sind vier Krieger zu sehen, von denen der erste und dritte in Kampfhandlungen verstrickt sind. Fig. 2 ist zu Boden gesunken, Fig. 4 wendet sich seinem Gegner auf der anschließenden Platte I 458 zu. Die seitlichen Plattenränder verdicken sich nach unten, der rechte Rand ist als Baumstamm ausgearbeitet, von dem ein Ast absteht. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich nach oben, rechts nur geringfügig.
Figur 1: Der Krieger ist in weitem Ausfallschritt nach links gezeigt, sein Oberkörper bewegt sich jedoch in die entgegengesetzte Richtung. Nur das rechte Bein ist sichtbar. Mit dem rechten Arm umfasst er den Rand des Schildes der gestürzten Fig. 2. Den linken Arm mit dem Schild hält er schützend gegen seinen Angreifer Fig. 3. Sein Kopf ist etwas angehoben und im Dreiviertelprofil gezeigt, der Blick ist auf den Gegner gerichtet, der Mund geöffnet. Er trägt einen knielangen Chiton, einen glockenförmigen Panzer und eine Chlamys, die vor der Brust zusammengehalten und hinter die Schultern gelegt ist und in breiten Falten am Rücken aufflattert. Den Kopf bedeckt einen Pilos mit abgesetztem Rand. Er hat einen dichten und langen Vollbart, sein Haar ist an der rechten Seite sichtbar.
Figur 2: Der Krieger ist – vermutlich getroffen von einem Geschoß der Fig. 3 – zu Boden gesunken, das rechte Bein ist untergeschlagen, das linke aufgestellt. Unter der rechten Körperseite liegt ein abgerundeter Felsblock. Mit dem rechten Arm, dessen Hand nicht erhalten ist, stützt er sich am Boden ab. Der linke Arm hält entkräftet den Rundschild, der auf dem Boden steht und dessen Innenseite sichtbar ist, jedoch im unteren Teil von dem zum Betrachter gerichteten Körper verdeckt wird. Sein Kopf ruht kraftlos auf der rechten Schulter, die Augen sind geschlossen. Der Mann hat kurzes gelocktes Haar und ist bartlos. Er trägt einen kurzen gegürteten Chiton, der die linke Schulter und Brust freilässt und dessen Stofffalten am Oberkörper herabhängen. Das Wehrgehenk hängt über seinem Oberkörper.
Figur 3: Der durch die Ausholbewegung schräg gestellte Körper des Kriegers ist in Rückenansicht im Rückfallschritt nach rechts mit dem rechten Bein voran gezeigt, der Kopf im Profil nach links. Der linke Arm hält den Rundschild schräg vor dem Körper und verdeckt die linke Schulter und das Kinn. Mit dem rechten angewinkelten Arm, in dessen Hand er einen Stein hält, holt er zum Wurf gegen Fig. 1 aus. Er trägt einen knielangen, gegürteten und kurzärmeligen Chiton, die Ärmel sind hochgerutscht. Den Kopf schützt ein attischer Helm mit hohem Kammbusch und Nackenschutz. Das Gesicht ist verwittert.

Figur 4: Der Krieger ist mit der Fig. 1 der anschließenden Platte I 458, von der ein Stück des Schildes am Rand zu sehen ist, in eine Kampfhandlung verstrickt. Er ist im Ausfallschritt gezeigt, mit dem linken Bein voran, das auf einer Bodenerhebung steht. Das rechte Bein ist herausgedreht und nach hinten gestreckt. Der Körper ist im Dreiviertelprofil zu sehen, der Kopf im rechten Profil. Beide Arme hat er nahezu parallel nach vorne angewinkelt. Der linke Arm hält den Rundschild, dessen Innenseite zu sehen ist, schräg vor den Körper. Mit der rechten Hand zieht er ein Schwert aus der Scheide, die an der linken Hüfte hängt. Der Mann trägt einen knielangen Chiton und einen Leinenpanzer, weiters einen korinthischen Helm mit hohem Kammbusch. Er hat einen dichten und langen Vollbart. Unter dem Helmrand ist entweder der untere Teil des rechten Ohres oder eher ein Haarbüschel zu sehen. Dem Bildhauer ist der Kopf dieser Figur etwas nach links „verrutscht“, die rechte Schulterpartie ist anatomisch nicht korrekt ausgeführt.

I 458 (TAF. 85,1-4; 201,1)

Maße:
Platte: L oben 135,1; L unten 130,4; L Rs oben 133,5; unten 128; H links 62; H Mitte 62,4; H rechts 62,2; H Rs links 61,5; rechts 61,5
Rand: unten 2,3–7 (Bodenerhebung); links 1,7–2,3 (Ast 5,4); rechts 4,4–5,3 (Ast 12,3)
Fig. 1: H 51; Fig. 2: H 58,6; Schild Dm 31; Fig. 3: H 59,2; Schild Dm 24; Fig. 4: H 44,2
Relief: H max. 3–4

Erhaltung:
Die rechte obere Ecke ist angefügt; vier kleine Fragmente sind an der Reliefläche angeklebt, drei davon am unteren Rand zwischen Fig. 1 und 2.
Reliefläche: graue Patina; viele tw. große Bohrlöcher, Hohlräume, Flechten; Sinterbildung mit rötlicher Färbung; Gesichter verwittert; an rechter oberer Ecke kleinere Ausbrüche und ein tiefer bis zur Rs reichender Hohlraum; einige Absplitterungen an der Oberfläche, eine Bruchstelle an der rechten oberen Ecke
Os: weißliche Oberfläche; Saum mit Zahneisen, dahinter mittelgrober, an der Ecke grober Spm; viele tw. große Bohrlöcher, Hohlräume; Ausbruch an der linken Ecke zur Rs
Us: hellgraue Patina; Saum mit Zahneisen, dahinter mittelgrober Spm; vereinzelte Bohrlöcher, Hohlräume; Ausbrüche zur Reliefläche, Rs
linke Stoßfläche: weißliche Oberfläche; Saum verwaschen, dahinter grob behauen; Bohrlöcher, kleine Risse; Ausbruch zur Rs
rechte Stoßfläche: weißlich-graue Patina; Oberfläche verwaschen; sehr grobe Spm-Spuren; Bohrlöcher, Hohlräume; Absplitterungen zur Reliefläche, Rs, Os
Harzkittung über Helm von Fig. 4
Farbspuren: Rot an Rücken und Gesäß von Fig. 4; am oberen Schildrand der Fig. 3; an der abstehenden Rockfalte und Chlamysfalte von Fig. 1 sowie am Chitonrock bei der Vertiefung zum Schild

Alle vier Krieger dieser Platte gehören derselben Kampfpartei an und bewegen sich nach links. Der zweite Krieger fordert, ähnlich wie Fig. 3 der Platte I 456, zum Kampf auf, der vierte ist bogenschießend dargestellt. Beide Seitenränder sind als Baumstämme gearbeitet. Links steht ein schmaler kurzer Ast in der unteren Hälfte ab, rechts ein breiter dicker Ast in der oberen Hälfte. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich ganz geringfügig nach unten.
Figur 1: Der Kämpfer ist in Rückenansicht im Ausfallschritt nach links, mit dem linken Bein voran auf einer Bodenerhebung dargestellt, der Kopf ist im Profil gezeigt. Er attackiert Fig. 4 der Platte I 457. Das rechte Bein ist von hinten gezeigt, vom perspektivisch verkürzten Fuß ist nur die Ferse zu sehen. Der linke Arm hält den verkürzt dargestellten Rundschild schräg vor dem Körper. Am rechten Rand der vorhergehenden Platte I 457 setzt sich der Schild fort, der sich hinter dem Baumstamm befindet und daher nicht durchgehend ausgeabeitet ist. Der rechte Arm des Kriegers ist nach oben angewinkelt und führt den Speer, von dem nur ein kleines Stück im Relief sichtbar ist, zum Stoß gegen die Fig. 4 auf I 457. Die Finger sind gut sichtbar, der Daumen liegt über dem Zeige- und Mittelfinger. Der Mann trägt einen knielangen, gegürteten und kurzärmeligen Chiton, einen attischen Helm mit Stirnklappe und hohem langen Kammbusch. Sein Gesicht wird vom Schild verdeckt.
Figur 2: Der Hoplit ist in ähnlicher Haltung gezeigt wie die Fig. 3 der Platte I 456, und zwar gegengleich im Ausfallschritt nach links, mit dem rechten Bein voran. Der Oberkörper ist dem Betrachter zugewandt, der rechte Arm schräg hochgestreckt. Die Handfläche ist nach links geöffnet – eine auffordernde Geste zu den Kameraden auf der vorherigen Platte I 457. Mit der linken Hand zieht er den Schild, von dem nur die konkave Wölbung der Schmalseite zu sehen ist, seitlich ganz nah an seinen Körper bzw. die linke Schulter heran. Zusätzlich hält er einen Speer in dieser Hand. Den Kopf wendet der Krieger im Dreiviertelprofil nach links, sein Blick ist auf ein Geschehen außerhalb des Bildfeldes gerichtet. Er trägt einen knielangen Chiton, einen Muskelpanzer mit halbrunden Laschen und um den linken Arm eine Chlamys, die ihn als Anführer bzw. Kommandeur ausweist. Er hat einen einen dichten Vollbart und einen attischen Helm mit kurzem Kammbusch auf dem Kopf.
Figur 3: Der Mann eilt mit großem Schritt nach links, den rechten Fuß vorgesetzt, den linken nach außen gestellt. In der Linken hält er den Rundschild, mit dem er seinen Oberkörper zur Gänze bedeckt, in der gesenkten Rechten einen Speer, von dem nur ein kleines Stück zu sehen ist. Der Kopf ist im Profil gearbeitet und mit einem attischen Helm mit kurzem Kammbusch bedeckt. Der Krieger hat einen Vollbart, von dem knielangen Chiton ist nur der weite ausschwingende Rock zu sehen.

Figur 4: Der Bogenschütze kniet nach links auf dem rechten Knie, das linke Bein ist vorgestreckt. Der Rücken ist in Dreiviertelansicht gezeigt: Mit dem waagerecht nach vorne ausgestreckten linken Arm hält er den ursprünglich gemalten Bogen, der rechte spannt die Sehne und ist nicht zu sehen. Der Krieger trägt einen kurzen gegürteten Chiton, der linke Ärmel ist hochgerutscht. An der linken Hüfte hängt ein breiter Köcher, dessen Enden abgerundet sind. Auf dem Kopf trägt er einen Pilos mit abgesetztem Rand. Das Haar und das Ohrläppchen sind unter dem Helm an der linken Seite sichtbar. Vermutlich war er bartlos.

I 459 (TAF. 86, 1. 2; 87, 1; 201, 1)

Diese Platte ist thematisch zweigeteilt: Die beiden Figuren im linken Teil gehören zur Landungsschlacht, die Szene rechts zur Stadtbelagerung (s. u.).

Maße:
Platte: L oben 116,5; L unten 123,9; L Rs oben 115,5; unten 121,5; H links 61,5; H Mitte 61,7; H rechts 62,2; H Rs links 61; rechts 61
Rand: oben 2,2–4; unten 2,2–7; links 2,9–3,7 (Ast 7,1); rechts 1,3–2,3
Fig. 1: H 57; Kopf H 17,5; Fig. 2: H 56; Schild L 29,8; Fig. 3: H 33; Fig. 4: H 31,5
Mauer ohne Zinnen: H 14,3–15,3 (mit Zinnen 20,3–24,6);
Trennbalken: H 54; B 4,3–6
Relief: H max. 3,5–4

Erhaltung:
Reliefflläche: graue Patina; mit Bohrlöchern und Hohlräumen übersät, breite Spalten (bei Fig. 2), Flechten; Gesichter Fig. 3 und 4 verwittert; Gesicht Fig. 1 sehr gut erhalten, Bartstruktur sichtbar, nahe an der originalen Oberfläche (!); an Helm und Gesicht sind Schleifspuren erkennbar
Os: weißlich-braune Patina; breiter Saum mit starkem Zahneisen, sonst mittelgrober bis grober Spm; Bohrlöcher, Risse; ein kleines rezentes Loch
Us: weißliche Oberfläche; Saum mit Zahneisen, sonst grober bis sehr grober Spm; vereinzelt Bohrlöcher, Hohlräume, Risse; kleine Ausbrüche zur Rs
linke Stoßfläche: weißlich-graue Patina; Saum recht gut geglättet, sonst sehr grober Spm; kleine Bohrlöcher; Ausbruch zur oberen Rs; Absplitterungen zur Ok
rechte Stoßfläche: weißlich-graue Patina; Saum, sonst grob behauen; Risse, Flechten; Ausbrüche zur Reliefflläche, Rs, Os, Us
Farbspuren: Blau am Reliefgrund links vom Helm Fig. 1; Rot am oberen Schildrand und am Helm Fig. 1 (Augen)

Literatur:
Benndorf – Niemann 1889, 115–123 Taf. 9–11; Noack 1893, 305–332; Gurlitt 1894, 283–289; Mackenzie 1898, 159–162; Koepp 1907, 70–77; Körte 1916, 257–288, bes. 269 f.; Praschniker 1933a, 9–16. 31–40 Abb. 5. 6; Eichler 1950, 59–61 Taf. 11–17; Borchhardt 1976a, 141–143 Taf. 29, 1. 30, 2. 35, 2. 36, 2; Childs 1976, 282–286 Abb. 2. 6; Bruns-Özgan 1987, 56–81, bes. 58–61 Abb. 10, 1; Borchhardt 1988,

Die Platte schließt in der oberen Reihe an die Platte I 451 an. Die Darstellung ist thematisch geteilt: Die linke Seite mit Fig. 1 und 2 zeigt einen Zweikampf in Fortsetzung der Kampfszenen der vorhergehenden Platte I 451; der rechte Teil ist durch einen breiten, 4,5–6 cm erhabenen, senkrecht verlaufenden Reliefstreifen von der linken Szene mit dem Zweikampf getrennt und gehört bereits zur Darstellung der Stadtbelagerung (s. u.). Gezeigt sind zwei Krieger auf Mauerzinnen (Fig. 3 und 4). Thematisch ist dieser Reliefteil mit der darunter befindlichen Platte I 461 verbunden, da die Figuren und Mauern plattenübergreifend dargestellt sind. Die rechte Plattenseite lädt nach unten aus, an der linken bildet ein Baumstamm mit einem kurzen dicken Ast im oberen Teil den Rand. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich nach oben links nur ganz geringfügig.
Figur 1: Der Krieger wendet sich nach rechts, der Oberkörper ist zum Betrachter gedreht. Er wehrt den Angriff des Gegners Fig. 2 in ausfallender Schrittstellung mit dem linken Bein voran ab. Mit der Hand des gesenkten rechten Armes umfasst er das Schwert, das er waagerecht hält. In dem gebeugten und etwas vorgestreckten linken Arm hält er den Schild, dessen Innenseite zu sehen ist, vor dem Körper. Der Kopf ist im rechten Profil dargestellt und mit einem korinthischen Helm mit hohem und langem Kammbusch bedeckt. Der Krieger hat einen dichten gekrausten Vollbart, dessen einzelne „Buckellöckchen" sehr detailliert gearbeitet sind. Er trägt einen fast knielangen Chiton, darüber einen Muskelpanzer ohne Laschen, aber mit abstehendem Schutzteil (es sind keine Pteryges im Relief sichtbar!) sowie vielleicht ein Untergewand, das er unter dem Panzer getragen haben könnte.
Figur 2: Der Kämpfer greift Fig. 1 mit dem Speer an. Er ist in Schrittstellung mit dem linken Bein voran nach links gezeigt, sein Körper ist in Rückenansicht zu sehen, der Kopf im linken Profil. Der mit der linken Hand schräg und dicht am Körper gehaltene Ovalschild, der z. T. vom Schild der Fig. 1 überschnitten wird, verdeckt sein Kinn. Der rechte nach oben angewinkelte Arm holt zum Stoß mit dem Speer aus. Der Krieger trägt einen knielangen, gegürteten Chiton, der kurze Ärmel ist am rechten Arm zur Schulter hochgerutscht. Seinen Kopf schützt ein attischer Helm mit hohem Kammbusch und gut erhaltener Stirnklappe.
Figur 3: Das Relief geht hier nach einem erhabenen senkrechten Trennungsstreifen von der Landungsschlacht in die Stadtbelagerung über. Der Krieger ist die erste Figur der Stadtbelagerungsszene der oberen Friesreihe. Er steht hinter den Mauerzinnen, ist nur bis zur Hüfte sichtbar. Der Mann hat den rechten Arm hochgehoben, hält einen Stein in der Hand und holt zum Wurf auf die drei Krieger des unteren Registers der unteren Friesreihe (Platte I 461) aus. Sein Blick ist auf diese Figurengruppe gerichtet. In der linken Hand hält er einen Mantel, von dem Stofffalten zu sehen sind. Bekleidet ist die Figur mit einer gegürteten Ärmeljacke (?) mit tiefem V-förmigen Ausschnitt und einer Tiara aus weichem Material, die Kopf und Kinn verhüllt. Das Gesicht ist abgewittert, am rechten Brustkorb ist noch die originale Oberfläche erhalten.

104–110 Abb. 20 b. 25; Oberleitner 1994, 33–35 Abb. 64–73; Boardman 1998, 242 Abb. 222, 5; Borchhardt 1999, 55 f. Taf. 9, 5; Marksteiner 2002, 186–189; Benda-Weber 2005, 141–144. 157–159; Pirson 2005, 641 f. Abb. 8; Barringer 2008, 179 f. Abb. 136; Kolb 2008a, 81–93; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 209–218; Pirson 2014, 148 f. 230 f. Nr. L 6 Taf. 17, 3. 18.

Figur 4: Der Verteidiger steht wie Fig. 3 hinter den Zinnen, hat den rechten Arm hochgehoben und ist im Begriff, den Stein in der Hand nach unten auf die Krieger der Platte I 461 zu schleudern. Sein Körper neigt sich nach links, ebenso sein Kopf, der Blick ist auf die Angreifer gerichtet. Der Mann trägt einen gegürteten Chiton sowie eine Tiara und ist bartlos. Der linke Arm ist angewinkelt, aber nicht mehr deutlich erkennbar zwischen Zinne 3 und 4. Es handelt sich dabei vielleicht um ein Stück der hinteren Burgmauer.

STADTBELAGERUNG, I 459 RECHTS; I 460-I 467; I 468 LINKS (TAF. 86, 1; 87, 2-102; 201, 1-202, 1)

Westwand, Mitte; obere und untere Friesreihe

Die beiden Friesreihen erstrecken sich insgesamt über eine Länge von ca. 12,30 m und setzen sich aus zehn Platten zusammen, wobei jede Reihe eine Länge von etwas mehr als 6 m hat. Insgesamt sind 67 Figuren dargestellt, davon vier Tiere und drei (bzw. vier) weibliche Figuren. 17 Figuren befinden sich in der unteren Friesreihe, alle anderen Figuren in der oberen Friesreihe. Vier der Angreifer tragen den korinthischen Helm, sieben einen Pilos und drei einen attischen Helm, ein Angreifer einen phrygischen. Auf der Stadtmauer tragen 25 Figuren einen Pilos, neun einen attischen Helm und sieben eine phrygische Mütze bzw. eine Tiara.

I 459 RECHTS (TAF. 86, 1; 87, 2; 201, 1)

Der linke Teil der Platte I 459 gehört thematisch zur oben beschriebenen „Landungsschlacht“ und schließt rechts an die Platte I 451 an; der rechte Teil gehört zur „Stadtbelagerung“ und bildet die obere Fortsetzung der Darstellung von Platte I 461. Maße, Erhaltung und Beschreibung von I 459 siehe oben unter „Landungsschlacht“.

I 460 (TAF. 88, 1. 2; 201, 2-202, 1)

Maße:
Platte: L oben 124,7; L unten 118; L Rs oben 141,5; unten 141,5; H links 62,1; H Mitte 62,5; H rechts 63; H Rs links 62; rechts 62,5
Rand: oben 1–5; unten 1–2; links 1,5–2,7; rechts 1–2,5
Fig. 1 (unten): H 22,5; Kopf H 8,5; ohne Helm 5,5; Fig. 2 (unten): H 27; Schild L 19; Kopf H mit Helm 11,5; ohne Helm 5,6; Fig. 3 (unten): H 26; Kopf H 13,5; ohne Kopfbedeckung 6; Fig. 4 (unten): H 23,5; Kopf H mit Helm 12,4; ohne Helm 5,5; Fig. 5 (oben): H 24,5; Kopf H 8,7; ohne Kopfbedeckung 4,5; Fig. 6 (oben): H 22,4; mit Schild 33; Schild L 18; Kopf H mit Helm 11,5; ohne Helm 6; Fig. 7 (oben): H 23; Kopf H 8,5; ohne Kopfbedeckung 5,5; Fig. 8 (oben): H 21,5; Kopf H mit Helm 10,5; ohne Helm 4,5
Mauer: H links oben mit Zinnen max. 38,5; H ohne Zinnen max. 31; H Zinnen links unten 7,2–8,5; H rechts mit Zinnen 26,5–30,6; H ohne Zinnen 20,8–21,1; Giebeldach: L 54; Schräge links 29,5; rechts 34,4
Relief: H max. 3 (4,5 bei linker oberer Zinne und Fig. 5)

Das Relief zeigt eine befestigte Stadt. Auf den Zinnen der Stadtmauer agieren acht Krieger, die Steine bzw. Speere auf die drei Belagerer im unteren Fries der unten angrenzenden Platte I 461 werfen. Die Architekturdarstellung besteht aus einer Reihe von fünf Zinnen, die zu dem Mauerzug auf der daruntergelegenen Platte gehören, einem Turm mit Zinnen rechts davon und einem links im Hintergrund, der perspektivisch wiedergegeben ist, sowie der Dachkonstruktion, die nur in flachem Relief dargestellt ist und vielleicht durch Malerei ergänzt war. Der Giebelakroter besteht aus zwei nach außen gerollten Voluten, zwischen denen sich ein nicht definierbarer Mittelteil erhebt, der die Kontur eines rundlichen Gebildes, vielleicht eines Medusenhauptes, hat. Darüber wird dieser von zwei länglichen nach oben schwingenden flügelförmigen Teilen flankiert. Rechts entlang der Längsseite des Daches sind nach oben spitz zulaufende Akrotere zu erkennen (oder sind es Zinnen von einer perspektivisch verlaufenden Mauer?). Am rechten Plattenrand ist in schwachem Relief noch ein Firstakroter in Form eines breiten Akanthusblattes erkennbar. An beiden Seiten sind die Plattenränder nur im oberen Teil ausgearbeitet. Am linken Dachfirst ist die originale Oberfläche mit Schleifspuren erhalten. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich etwas nach unten. Die Beschreibung der Figuren beginnt mit den vier Kriegern auf den Zinnen in der unteren Reihe.
Figur 1: Fig. 1 steht hinter der linken Zinne des Mauerzuges entlang der Unterkante der Platte. Von dem etwas nach rechts gedrehten Körper ist nur ein Stück der Brust zu

Erhaltung:
Reliefffläche: links gräuliche Patina; stellenweise originale Oberfläche erhalten; Gesichter der Fig. verwittert, bes. im rechten Teil stark korrodiert; viele Bohrlöcher, Hohlräume, sehr große und tiefe Spalten, Flechten
Os: hellbraun-graue Patina; Saum mit viel Zahneisen, sonst mittelgrober Spm; rechts ein großes Bohrloch, Hohlräume, Spalten; Witterungsspuren; etwa mittig ein kleines rezentes Loch; Ausbruch an der linken Seite und rechts zur Reliefffläche, Rs
Us: weißlich-hellbraune Patina; Saum, recht gut geglättet, Zahneisenspuren, sonst mittelgrober Spm; Bohrlöcher, Spalten
linke Stoßfläche: weißlich-graue Patina; Saum, recht gut geglättet, sonst grob behauen; Risse; Ausbruch zur Rs und links oben
rechte Stoßfläche: hellbraune Patina; Saum mit Zahneisen (?), sonst grob behauen; Risse; Ausbrüche zur Rs, Os
Farbspuren: Rot und Blau am linken Dachfirst

sehen, da der Verteidiger hinter der Zinne agiert. Den Kopf neigt er zu seiner linken Schulter, den rechten Arm hält er hoch und umfasst den Speer am Schaftende, um zum Wurf auszuholen. Der linke Arm ist hinter der zweiten Zinne zu erkennen und stützt sich vermutlich auf einen Rundschild, von dem eine gekrümmte Kontur zu sehen ist. Die Bekleidung ist nicht zu erkennen, möglicherweise trägt er einen kurzärmeligen Chiton. Den Kopf bedeckt ein attischer Helm mit Kammbusch. Der Krieger hat – soweit man erkennen kann – einen Vollbart.
Figur 2: Dieser Krieger steht aufrechter und daher höher als Fig. 1, hat wie diese eine ähnliche Haltung nach rechts, beugt jedoch den rechten ausholenden Arm, der den Wurfspeer führt, stärker. Den Kopf neigt er zur linken Schulter. Mit einem schräg vor dem Körper gehaltenen Rundschild schützt er die linke Seite des Oberkörpers. Er trägt vermutlich einen gegürteten Chiton und einen Helm mit hohem Kammbusch und hat vielleicht einen Bart.
Figur 3: Auch von diesem Verteidiger ist nur der Oberkörper hinter der 4. Zinne von links zu sehen. Er ist kleiner als Fig. 1 und 2 und stemmt mit beiden etwas gebeugten Armen einen großen Stein über dem Kopf hoch, um diesen auf die drei Krieger außerhalb der Stadtmauer (Platte I 461) zu schleudern. Der Krieger ist nach links gerichtet, sein Kopf etwas zur rechten Schulter geneigt. Sein Gewand ist schwer zu deuten, da die Oberfläche stark abgewittert ist, vermutlich trägt er eine gegürtete Ärmeljacke. Die Tiara auf dem Kopf ist gut zu sehen, sie verhüllt auch das Kinn.
Figur 4: Der Verteidiger beugt sich nach vorne und etwas nach rechts. Der Kopf neigt sich zur linken Schulter. Der Oberkörper ist von der Zinne und dem Schild (vermutlich einem Rundschild), den er an der linken Seite hält, zum Großteil verdeckt. Den rechten Arm hat er angehoben, in der Hand hält er einen mittelgroßen Stein, um ihn auf die Belagerer zu schleudern. Allerdings sind in dieser Richtung im unteren Fries keine Angreifer zu sehen, auf die er zielen könnte, so wird wohl Fig. 3 der Platte I 461 die Zielperson sein. Seine Bekleidung ist nicht erkennbar, vermutlich trägt er einen Chiton. Er ist vollbärtig und hat einen Pilos mit abgesetztem Rand auf dem Kopf. An der rechten Schläfe erkennt man ein Haarbüschel.
Figur 5: Der Mann steht hinter der Zinne des Turmes, der links hinter Fig. 1 und 2 aufragt, und schleudert mit der rechten erhobenen Hand einen Stein nach unten auf die Belagerer außerhalb der Stadtmauer (Platte I 461). Sein weit nach rechts vorne geneigter Oberkörper ist zwischen den Zinnen gut erkennbar. Er trägt ein trikotähnliches, vermutlich langärmeliges Gewand bzw. eine Ärmeljacke. Da keinerlei Gewandstruktur im Relief zu sehen ist, war es vielleicht bemalt. Auf dem zur linken Schulter geneigten Kopf trägt er eine Tiara, deren Laschen um das Kinn gebunden sind.
Figur 6: Der Krieger steht, etwas nach hinten versetzt, rechts von Fig. 5 an der Breitseite des Turmes und führt eine Parallelbewegung aus. Der angehobene und etwas gebeugte rechte Arm holt zum Wurf mit dem Stein aus, den er fest umklammert. An der angehobenen rechten Schulter lässt sich der hochgerutschte Ärmel des Chitons ganz schwach im Relief ausmachen. Mit der Linken hält er einen verkürzt dargestellten Rundschild außerhalb der Turmmauer schräg vor dem Körper. Der Verteidiger trägt einen Pilos mit abgesetztem Rand und ist bartlos. Das Reliefstück hinter der rechten Wange zeigt den Rand des Helmes.
Figur 7: An der Ecke des rechten erhöhten Turmes steht ein weiterer Krieger, dessen Oberkörper zum Großteil von der Eckzinne verdeckt wird (es sind zwei Zinnen erkennbar). Der Mann hat beide Arme gebeugt über den Kopf gehoben und hält einen großen runden Stein bereit, um ihn auf die drei Angreifer der Platte I 461 zu schleudern. Die Finger heben sich deutlich im Relief ab. Sein Kopf ist zur rechten Schulter und zum Arm geneigt. Vom Gewand ist keine Reliefstruktur erkennbar, vermutlich trägt er eine Ärmeljacke, die Laschen der Tiara verhüllen das Kinn.

Figur 8: Dieser Verteidiger steht rechts von Fig. 7 zwischen zwei Zinnen und verdeckt seinen Körper und das Gesicht mit einem Schild, den er in der linken Hand hält und dicht zum Kopf zieht. Er wendet sich nach rechts, hat den rechten Arm hochgehoben und versucht, den Stein in der Hand auf die Angreifer-Gruppe der Platte I 463 zu werfen, die im unteren Fries rechts an I 461 anschließt. Die Finger sind gratig abgewittert. Der Krieger trägt einen Pilos mit abgesetztem Rand. Gesicht und Gewand sind nicht erkennbar, vermutlich trägt er einen Chiton.

I 461 (TAF. 89, 1. 2; 201, 1–202, 1)

Maße:
Platte: L oben 154,3; L unten 164,8; H links 61,2; H Mitte 62,3; H rechts 62,2
Rand: unten 2,5; Erhöhung 14,2; links 2,5–5,5; Baumgabel 11 glatter Teil links: B oben 42,5; unten 28,5; rechts oben 21,2; unten 28,5
Fig. 1: H 37; Kopf L 8; Schild Dm 21,3; Fig. 2: H 39; Kopf L 8,5; Schild Dm 21; Fig. 3: H 47,5; Kopf L 12; Schild Dm 22,3
Relief: H max. 3,7

Erhaltung:
Reliefffläche: im reliefierten Teil tw. zahlreiche, sehr tiefe Bohrlöcher, Hohlräume, Risse und Spalten, bes. auch am glatten Teil
Os: Saum mit Zahneisen, das sich an zwei Stellen bis zur Hk zieht; sonst mittelgrober bis grober Spm; Bohrlöcher, Hohlräume und Spalten
Us: Saum, dahinter grober bis sehr grober Spm
linke Stoßfläche: Oberfläche sehr verwaschen, noch grobe Spm-Spuren zu erkennen; relativ geglätteter Saum
rechte Stoßfläche: schmaler Saum, sonst sehr grober Spm

Die Darstellung des Reliefs konzentriert sich auf das Bildfeld in der Mitte, wo sich in geduckter Haltung drei mit Schilden geschützte Krieger in unterschiedlicher Höhe auf felsigem Terrain der Stadtmauer nähern. Am linken Plattenrand ist ein Baumstamm mit einem abstehenden Ast im oberen Drittel zu sehen. Die anschließende erhabene Relieffläche ist die Fortsetzung des Turmes auf der darüberliegenden Platte I 459. Rechts vom Bildfeld mit den drei Figuren befindet sich eine schmale erhabene und glatte Fläche, die bis zum Plattenrand, der etwas nach unten auslädt, reicht. Dieser Teil setzt sich auf der anschließenden Platte I 463 fort und gehört zu dem Turm im rechten Bildfeld der darüberliegenden Platte I 460. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich nach oben links nur ganz geringfügig.
Figur 1: Der Krieger nähert sich in geduckter Haltung der Stadtmauer. Er ist im Profil nach links gezeigt und steigt mit gebeugtem linkem Bein auf einen Felsen, das rechte ist ebenso gebeugt und nur bis zum Knie zu sehen, steht also auf einer tiefer gelegenen Ebene. In der linken Hand hält er den verkürzt dargestellten Rundschild etwas schräg vor seinem Körper in der Höhe des Kopfes. Das Gesicht ist z. T. verdeckt, die rechte Hand ist nicht sichtbar. Das Schwert steckt noch in der Scheide, die oberhalb der linken Hüfte hängt. Er trägt einen kurzen gegürteten Chiton und einen Pilos.
Figur 2: Der Krieger steht mit dem angewinkelten linken Bein auf einem Felsen, das rechte ist nur bis zur Wade sichtbar und steht auf einem tiefergelegenen Grund, der von der Felsformation verdeckt ist. Er nähert sich mit aufrechtem Oberkörper der Stadtmauer, in der Linken hält er den verkürzt dargestellten Rundschild waagerecht vor seinen Körper in der Höhe des Kopfes. Sein Gesicht ist vom Schild verdeckt. Die Schwertscheide mit dem Schwert hängt schräg über der linken Taille. Die Figur trägt einen kurzen gegürteten Chiton mit einem weit gefältelten Rock und einen Pilos mit abgesetztem Rand.
Figur 3: Der Krieger ist im Profil zu sehen und steigt mit dem gebeugten linken Bein auf einen Felsen, mit dem rechten stößt er sich vom Boden ab. Sein Oberkörper ist leicht gebeugt, in der Linken hält er den verkürzt wiedergegebenen Rundschild in Brusthöhe waagerecht vor seinen Körper. Auch bei dieser Figur hängt die Schwertscheide mit dem Schwert an der linken Körperseite. Das Gesicht ist vom Schild verdeckt, auf dem Kopf trägt der Mann einen Pilos mit abgesetztem Rand und einen kurzen gegürteten Chiton mit weitem Rock. Am Nacken unter dem Pilosrand sind Haarbüschel erkennbar.

I 462 (TAF. 90, 1–3; 91, 1. 2; 92, 1. 2; 93, 1. 2; 94, 1. 2; 95, 1. 2; 202, 1)

Maße:
Platte: L oben 183; L unten 179; L Rs oben 181,5; unten 177; H links 62,4; H Mitte 64; H rechts 64; H Rs links 62; rechts 61

Die Darstellung des Reliefs spielt auf den Zinnen der Stadtmauer. Die insgesamt 14 Figuren sind in Gruppen angeordnet: Fig. 1–3 bilden eine Gruppe, ebenso Fig. 4–7, 8/9, 10/11 sowie 12/13. Nur Fig. 14 am rechten unteren Rand agiert alleine bzw. mit I 465, Fig. 1. Die seitlichen Ränder der Platte sind sehr schmal. Die Mauern mit den Zinnen sind unterschiedlich hoch, bilden also drei Ebenen. Der mittlere und höchste Mauerzug ist Teil des Turmes, der sich nach unten auf der Platte I 463 fortsetzt. Räumliche Perspektive zeigen die beiden Throne der Fig. 5 und 10 sowie die in der

Rand: oben 1–4; unten 0,7–1,5; links 0,8–1,6; rechts 1,2–2,2; Zinnen unten: 6,3–8,2; oben 5,8–10,7; Mauer ohne Zinnen: H 5,2–12; mit Zinnen: H 22,7
Fig. 1: H 36,5; Kopf H 8,5–12,2 (ges.); Gesicht 5; Fig. 2 (Widder): H ca. 19; B max. 13,5; Kopf L 7; Fig. 3: H 56; mit Helmbusch 60; B ca. 33,5; mit Schild 41,5; Kopf H 5,7 (ges.); Gesicht H 7,7; Schild Dm 25,5; Schwert L 14; Fig. 4: H 24,5; B 16,5; Kopf H noch 7,1; Fig. 5: H 39,5; mit Szepter 44,6; B 28,6; Kopf H max. 10,8; Fig. 6 (Jagdleoparden): H 16,7; Fig. 7: H ca. 38; Kopf H 7,2; Fig. 8: H 48; Kopf H 14,2; Gesicht H 7,5; Schild Dm noch 23,7; Fig. 9: H 48; Kopf H 13; Gesicht H 6,2; Fig. 10: H 42; mit Schirm 44; B 27; Schirm Dm 22,5; Schemel B ca. 26; Kopf H 6,3–8; mit Polos 9–10; Fig. 11: H 36,5; Kopf H 16; Fig. 12: H 58,4; Kopf H 11; Gesicht H 6,7; Schild Dm 26,2; Fig. 13: H 44; Kopf H 10,2; Schild Dm 24,4; Fig. 14: H 15; B 18; Kopf H 10
Relief: H 5–7 (bei Fig. 9); 8–9 (Mauer unten und bei Fig. 1)

Erhaltung:
Ein kleines Fragment ist am Rand über Fig. 8, zwei kleine Splitter sind am Rand unter der Thronenden Fig. 10 angefügt.
Reliefffläche: hellgraue Patina; Bohrlöcher, Hohlräume, Flechten; vereinzelt Sinterbildung mit rötlicher Färbung; Fig. und tw. Gesichter abgewittert
Os: weißlich-hellgraue Patina; recht gut geglätteter Saum mit Zahneisen, dahinter mittelgrober Spm, Bohrlöcher, Hohlräume, Spalten; stellenweise rötliche Färbung; 2 kleine runde, rezente Löcher; ab Fig. 10 Ausbruch zur Rs
Us: weißliche Oberfläche; recht glatter Saum, dahinter mittelgrober bis grober Spm, stellenweise Zahneisen; Oberfläche etwas verwaschen; vereinzelt Bohrlöcher, Risse; Ausbrüche zur Rs, rechte Ss
linke Stoßfläche: weißlich-hellgraue Patina; relativ geglätteter Saum, dahinter sehr grober Spm; Bohrlöcher, Risse
rechte Stoßfläche: weißlich-hellgraue Patina; gut geglätteter Saum, dahinter sehr grober Spm; Bohrlöcher, Risse; Ausbrüche zur Rs, Os, Us
Farbspuren: Blau über Fig. 8 am angefügten Fragment; am Reliefgrund hinter der linken Wade von Fig. 12 sowie unter der rechten Hand und rechts von Kopf und Schulter von Fig. 14; Rot am oberen Schildrand und an der verbrochenen Erhebung (Zinne?) zwischen den Unterschenkeln von Fig. 3; am Bauch der Fig. 7 (Schirmhalter)

2. Reliefebene gestaffelten Figuren. Die rechte Seite der Platte ist schräg geschnitten und verjüngt sich nach unten.
Figur 1 und 2: Dargestellt ist eine Opferszene: Der Krieger Fig. 1 kniet im Dreiviertelprofil nach links mit dem linken Knie auf dem Nacken des Widders Fig. 2. Mit der linken Hand drückt er den Schädel des Opfertieres nach hinten gegen seinen Oberschenkel. Mit dem rechten angehobenen Arm und dem Schwert in der Hand holt er zum Hieb aus, durch den das Tier geschlachtet werden soll. Vom Widder, dessen linkes eingedrehtes Horn gut zu sehen ist, sind sonst nur noch die Vorderbeine und in schwachem Relief am Grund sein Rücken erkennbar. Fig. 1 trägt einen kurzen Chiton und darüber eine Chlamys, die über der Brust befestigt ist, sowie einen attischen Helm mit Stirnschutz und Kammbusch. Die Mantelfalten schwingen am Reliefgrund wegen der Armbewegung fächerförmig auf. An der linken Hüfte ist die Schwertscheide zu erkennen. Der Kopf des bartlosen Kriegers ist schräg zum Betrachter gerichtet, der Mund ist geöffnet.
Figur 3: Der Krieger steht auf der Mauer rechts von Fig. 1 auf dem rechten Standbein, das linke ist etwas zur Seite gestellt. Der linke Fuß befindet sich hinter der Zinne. Die Figur ist nahezu frontal gezeigt und hält beide Arme angewinkelt nach oben. Die rechte Hand ist geöffnet, die linke hält den Rundschild, dessen Innenseite am Reliefgrund zu sehen ist. Die Hand umfasst einen senkrecht gehaltenen Speer. Der Krieger leitet offenbar die Opferzeremonie. Er trägt einen Muskelpanzer und darunter ein Panzerunterkleid. Die Chlamys ist über der Brust mit einer Rundfibel befestigt und hinter die Schultern gelegt, so dass die Falten des Mantels am Rücken der Figur herabhängen. An der linken Taille hängt ein Schwert in der Scheide. Er ist vollbärtig und trägt einen Helm mit kleinen Flügeln an den Seiten.
Figur 4: Dieser Mann gehört zu einem Figurenensemble, das insgesamt vier Figuren bilden: Fig. 4–7. Der Mann hockt rechts neben Fig. 3 hinter den Zinnen, mit eingeschlagenen Beinen im Schneidersitz nach rechts, und ist im Dreiviertelprofil gezeigt. Die Arme sind vor dem Körper verschränkt. Sein Kopf ist kaum erhalten, sodass sich zum Haar oder Gesicht keine Aussage machen lässt. Vermutlich ist er mit einem Ärmelgewand und langen, eng anliegenden Hosen bekleidet, die sich aber nicht im Relief abzeichnen.
Figur 5: Der Thronende sitzt in würdevoller Haltung über den Zinnen schräg nach rechts. Der Thron mit gedrechseltem Fuß und die Figur sind in Dreiviertelansicht gezeigt und vermitteln räumliche Tiefe. Die Füße des Mannes stehen auf einem Schemel, der rechte ist etwas vorgestellt und zeigt nach unten. Der rechte Arm ist nach oben angewinkelt, die Hand umfasst ein Szepter, das oben in einem Knauf endet. Der linke Arm ist etwas gebeugt und nach vor gestreckt, die Handfläche in auffordernder Geste nach oben geöffnet. Den Ellenbogen stützt er auf dem linken Oberschenkel ab. Das Gesicht des älteren Mannes drückt leichte Besorgnis aus, der Mund ist etwas geöffnet. Er trägt einen Vollbart und hat dichtes gelocktes Haar, auf dem sich ein Diadem abzeichnet. Er ist mit einem Himation bekleidet, das Beine und Hüfte verhüllt, über den Rücken zur linken Schulter führt und bis zum Arm herabhängt. Er trägt Schuhe aus weichem Material.
Figur 6: Die Raubkatze, vermutlich ein Jagdleopard, liegt nach links auf dem Boden unter dem Thron der Fig. 5. Das Tier wendet den Kopf über die linke Schulter nach rechts hinten. Das Relief lässt die Körperkonturen nicht mehr eindeutig erkennen, zu sehen ist noch ein Stück der Vorderbeine.
Figur 7: Diese Figur ist von kleiner Statur und steht frontal hinter Fig. 5, ihr Körper wird zum Großteil von dem Thronenden verdeckt. Der rechte nach oben hochgehaltene und der linke zur Achsel geführte Arm hielten den Schaft eines Schirmes, der ursprünglich nur durch Malerei dargestellt war. Die phrygische Mütze auf dem Kopf lässt vermuten, dass der Schirmträger ein Ärmelgewand und Hosen trug sowie darüber einen Mantel, wie die unter dem linken Ellenbogen erkennbaren senkrechten Falten vermuten lassen. Der Mann ist bartlos, der Blick ist zum Betrachter gerichtet.

Figur 8: Der Krieger ist erhöht auf einer Mauer in Schrittstellung nach rechts mit dem linken Bein voran im Profil gezeigt. Beide Arme sind angewinkelt, der rechte schultert den Speer, der linke einen Rundschild, dessen Innenseite sichtbar ist. Der linke Teil des Schildes wird vom Körper verdeckt. Er trägt einen kurzen gegürteten Chiton und eine Chlamys, die oberhalb der Brust befestigt ist und am Rücken in zwei breiten Falten aufflattert. Den Kopf bedeckt ein Pilos mit abgesetztem Rand. Der Mann hat einen langen Vollbart, von dem die Struktur der Haare zu erkennen ist.
Figur 9: Der Krieger ist in flachem Relief hinter Fig. 8, etwas nach vorne versetzt und in einer Parallelbewegung zu dieser gezeigt. Nur das in Schrittstellung nach rechts gesetzte Bein ist parallel zu dem der Fig. 8 in flachem Relief wiedergegeben. Der Kopf ist im Profil gezeigt, Nase und Mund sind gut erhalten. Er ist bartlos und trägt einen Pilos mit abgesetztem Rand. Sonst ist nur die obere Kontur des Rundschildes in schwachem Relief erkennbar.
Figur 10: Die weibliche Gestalt nimmt die höchste Position auf dieser Platte ein, sie sitzt auf einem Thron nach rechts. Figur und Thron sind in Dreiviertelansicht dargestellt, wodurch räumliche Tiefe geschaffen wird. Ihre Beine ruhen auf einem breiten Schemel, dessen kurze Füße Tierpranken ähnlich geformt sind. Die rechte Armlehne ziert eine Flügelfigur. Die Frau stützt den rechten Unterarm auf die Lehne, die Hand liegt ebenfalls auf der Lehne auf. Der linke Arm ist gesenkt und ruht auf dem linken Bein. Sie wendet ihren Kopf zu ihrer Rechten, der Blick ist etwas nach unten gerichtet. Das Gesicht ist z. T. zerstört, das rechte Auge ist erhalten. Das gewellte Haar ist aufgesteckt, Haarsträhnen lassen sich beidseitig des Mittelscheitels gut erkennen. Auf dem Kopf ist ein Polos-ähnlicher Aufsatz zu sehen, der auf einem schmalen „Reif“ liegt. Die Thronende trägt einen bodenlangen Chiton, dessen dichte Falten auf dem Schemel aufliegen, und ein Himation, das die Beine bedeckt. Der Schirm über ihrem Kopf ist im Relief mit dem „Polos“ verbunden.
Figur 11: Die Dienerfigur steht fast frontal im Hintergrund zwischen Fig. 10 und 12. Sie hält vermutlich den Schirm über den Kopf der thronenden Fig. 10, ihre Arme sind jedoch nicht zu sehen. Der Kopf ist etwas nach vorne geneigt, als folge er dem Blick der Fig. 10. Die Dienerfigur trägt eine die Ohren verdeckende Pagenfrisur, deren Haarsträhnen sehr detailgenau gearbeitet sind. Eine Gewandstruktur zeichnet sich nicht im Relief ab, sie war ursprünglich vielleicht aufgemalt.
Figur 12: Der Krieger befindet sich auf einer etwas tieferen Ebene als Fig. 10 und 11 und schreitet im Ausfallschritt mit dem linken Bein voran nach rechts. Sein Körper ist etwas aus dem Profil herausgedreht, die Arme sind angewinkelt. In der linken Hand hält er an der linken Körperseite den Rundschild, dessen Innenseite sichtbar ist, mit der Rechten schultert er einen Speer. Er trägt einen kurzen, gegürteten und kurzärmeligen Chiton und einen Pilos mit abgesetztem Rand. Er ist bartlos, sein Kopf ist etwas nach vorne und zu seiner linken Schulter geneigt.
Figur 13: Parallel zu Fig. 12 schreitet etwas nach hinten versetzt ein weiterer Krieger nach rechts, ebenfalls mit dem linken Bein voran. Das rechte Bein und der rechte Arm sind nicht sichtbar, da sie vom Schild der Fig. 12 verdeckt werden. Die Linke hält den Rundschild, dessen Innenseite sichtbar ist, dicht an der linken Körperseite. Der Mann trägt einen kurzen gegürteten Chiton mit langen (?) Ärmeln und einen attischen Helm mit kurzem Nackenschutz. Er ist vollbärtig, im Nacken sind einige Haarsträhnen erkennbar.
Figur 14: Von dem Krieger zu Füßen der Fig. 12 und 13 sind nur die rechte Brust und der rechte Arm zu sehen. Er steht hinter den Zinnen an der rechten unteren Ecke der Platte und neigt Körper und Kopf nach rechts. Der erhobene und angewinkelte Arm holt zum Wurf mit dem Stein aus, den er in der Hand hält. Der Kopf ist ausgebrochen, der Mann trägt vermutlich einen Pilos und hat einen Vollbart. Das Gewand ist nicht erkennbar.

I 463 (TAF. 96, 1. 2; 201, 1)

Maße:
Platte: L oben 137,6; L unten 128,5; L Rs oben 135,5; unten 127; H links 61,9; H Mitte 61; H rechts 60; H Rs links 61,5; rechts 59
Rand: oben max. 1; unten 1–6,5 (Bodenerhebung); links 13–17,7 (T 0,5–3); rechts oben: 38,5; rechts unten 35,5
Fig. 1: H 55; Fig. 2: H 55,5; Fig. 3: H 46,2; Fig. 4: H 42; Schild Dm 24,5; Tor: H 50; T 0,5–10,5
Relief: H 3–11; sehr tiefes Relief bei Fig. 4: 7 (bis zur Schildoberfläche von Fig. 3 in der Vertiefung), beim Kopf 6, beim rechten Bein 8

Erhaltung:
An der linken unteren Ecke sind fünf größere und kleinere Fragmente angefügt.
Reliefläche: graue Patina; zahlreiche Bohrlöcher, Hohlräume, Risse, Flechten; im rechten glatten Teil: eine spaltartige Vertiefung; rechte untere Ecke ist abgesplittert; Beine der Fig. tw. abgesplittert; Gesichter verwittert; Beschädigungen im Stein an der glatten Fläche links unten
Os: weißlich-hellgraue Patina; Saum, links mit Zahneisen; sonst mittelgrober Spm; Bohrlöcher, Hohlräume, Risse; Ausbrüche zur Rs
Us: Oberfläche zur Reliefläche verwaschen und weißlich; sonst grober Spm; Bohrlöcher, Hohlräume, Risse; Ausbruch an der rechten oberen Ecke und zur Rs
linke Stoßfläche: weißliche Oberfläche; Saum, recht glatt; sonst grob behauen; starke Risse, bes. im unteren Teil
rechte Stoßfläche: weißliche Oberfläche; Saum, recht glatt; sonst grob behauen; Risse; Ausbrüche zur Rs
Farbspur: Rot an der Os des rechten Oberschenkels von Fig. 4 (dort Relief sehr tief wegen des Tores)

Die vier Figuren befinden sich im mittleren Bildfeld der Platte. Die unreliefierte Fläche links ist die Fortsetzung jenes Turmes, der auf den Platten I 460 und I 461 zu sehen ist. Die glatte Fläche auf der rechten Seite wiederum gehört zum Turm in der Mitte der Platte I 462. Die vier Krieger sind paarweise nach rechts angeordnet und pirschen sich an die Stadtmauer heran. Das erste Paar versucht in gebückter Haltung durch das Tor in die befestigte Stadt einzudringen. Die Platte hat an den Seiten und oben keinen abgesetzten Rand. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich nach unten.
Figur 1: Der Krieger bewegt sich im verhaltenen Laufschritt mit dem linken Bein voran nach rechts. Der Oberkörper ist gerade aufgerichtet und die Brust vorgeschoben, sodass der Rücken ein leichtes Hohlkreuz bildet. Den rechten Arm hält er etwas angewinkelt nach hinten und umfasst mit der Hand einen Speer, den er an der Körperseite schräg nach oben hält. Die Rechte hält den Rundschild dicht an der linken Körperseite. Der Mann trägt einen kurzen, gegürteten und vermutlich ärmellosen Chiton und einen korinthischen Helm ohne Kammbusch. Der Stoff des Gewandes liegt eng an den Unterschenkeln an. Die untere Gesichtshälfte ist weggebrochen, vielleicht war der Krieger vollbärtig.
Figur 2: Dieser Krieger bewegt sich neben Fig. 1 und parallel zu dieser nach rechts, ist aber etwas weiter vorne positioniert. Er schreitet mit dem linken Bein voran nach rechts. Der rechte Arm ist nicht zu sehen, die linke Hand hält den Schild an der linken Körperseite, allerdings etwas weiter nach vorne als Fig. 1, sodass die Hand und ein Stück des Unterarmes an der Schildinnenseite zu erkennen sind. Vermutlich trägt er wie Fig. 1 einen Speer, der sich aber nicht im Relief abhebt und vielleicht aufgemalt war. Der Krieger trägt einen kurzen gegürteten Chiton, einen korinthischen Helm und, soweit erkennbar, auch einen Bart.
Figur 3: Der Hoplit schleicht sich in geduckter Haltung an das Tor heran, mit dem linken Bein voran nach rechts, der Kopf ist vorgestreckt. Die Hand des rechten angewinkelten Armes ist weggebrochen, der linke Arm wird vom Schild der Fig. 4 verdeckt. Er selbst scheint weder Schild noch Waffe mit sich zu führen. Der Krieger scheint nackt zu sein, jedoch sind links neben seinem Oberschenkel am Reliefgrund Erhebungen bzw. zarte Strukturen im Stein zu erkennen, die vielleicht zu den Falten eines Gewandes gehören. Möglicherweise waren die Umrisse der Kleidung – vermutlich ein Chiton – zart am Reliefgrund angegeben und durch Malerei ergänzt. Von den anderen Kriegern unterscheidet dieser sich durch die ausgeprägte Muskelzeichnung am Oberkörper und die fehlenden Gewandfalten im Schritt. Er trägt einen korinthischen Helm und einen Vollbart.
Figur 4: Der Angreifer steht in Schrittstellung mit dem rechten Bein voran auf einer Bodenerhebung bereits unmittelbar an der Schwelle des spitzbogigen Tores durch die Stadtmauer, das sich direkt neben dem Turm befindet. Der Oberkörper ist nach vorne geneigt, der Blick aufmerksam auf den Eingang gerichtet. Mit der linken Hand hält der Krieger den Rundschild dicht an seiner linken Körperseite, den rechten Arm mit dem Schwert hält er gesenkt etwas nach vorne, es hat wegen der Tiefe des Reliefs einen etwas verdickten Schaft (L 16,5; B 3,5). Der Schildrand ist in der Vertiefung in flachem Relief zu sehen. Er trägt einen knielangen, gegürteten und kurzärmeligen Chiton und einen korinthischen Helm. Das Gesicht ist tw. zerstört und war vermutlich bartlos.

I 464 (TAF. 97, 1; 202, 1)

Maße:
Platte: L oben 85,2; L unten 95,1; L Rs oben 83; unten ca. 93; H links 59; H Mitte 59,2; H rechts 58,3; H Rs links 58; rechts 60

Drei Krieger bestürmen die Stadtmauer nach links. Sie gehen hinter ihren Schilden in Deckung, die sie zum Schutz vor einem Angriff der Belagerten auf den Türmen schräg über ihre Köpfe halten. Auf der Stadtmauer sind jedoch keine Krieger in Angriffshaltung zu sehen. Die seitlichen Plattenränder gehören zu den Türmen, die sich auf der anschließenden linken (I 463) und rechten (I 467) Platte befinden. Den unteren Plattenrand bilden Geländeerhebungen, zur Oberseite gibt es keinen Rand, an den Seiten

Rand: unten 2–16 (Felsen); links oben 3; links unten 4; rechts oben 4,7; rechts unten 11,7
Fig. 1: H 41,5 (mit Schild 47,2); Schild L 21,5; Fig. 2: H 44,2 (mit Schild 51,5); Schild L 22,3; Fig. 3: H 40,5 (mit Schild 46,3); Schild L 21,8
Relief: H max. 3,5

Erhaltung:
Relieffläche: graue Patina; tiefe Spalten, Risse; vereinzelte Bohrlöcher, Hohlräume, stellenweise Flechten; Gesichter der Fig. komplett verrieben; Unterschenkel Fig. 2 und 3 skelettiert; an einigen kleinen Stellen ist noch die kristalline originale Oberfläche erhalten.
Os: weißlich-hellgraue Patina; Saum mit Zahneisen links, sonst mittelgrober bis grober Spm; Ausbrüche zur Rs an linker und rechter Ecke und mittig; vereinzelte Risse
Us: weißlich-hellbraune Patina; Saum (?), sonst grober Spm, rechts mittelgrober Spm; einzelne Risse
linke Stoßfläche: weißlich-hellgraue Patina; Oberfläche verrieben; Saum, sonst grob behauen; kleine Bohrlöcher, Risse; Ausbrüche zur Os
rechte Stoßfläche: weißlich-graue Patina; Saum, sonst grob behauen; Bohrlöcher, Risse; Absplitterungen und Ausbrüche zur Rs, Os

reicht die Stadtmauer bis zur Plattenkante. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich nach oben.
Figur 1: Der Mann steigt mit dem rechten Fuß auf einen hohen Felsen, mit dem Fuß des leicht gebeugten linken Beines steht er auf felsigem Terrain, das sich vor der Stadtmauer befindet. Der rechte Arm des Angreifers ist angewinkelt, der Ellenbogen und ein Stück des Oberarmes sind am Reliefgrund sichtbar; der linke, schräg nach oben ausgestreckte Arm hält den Rundschild, dessen Außenseite sichtbar ist. Der Krieger ist im Profil gezeigt. Er ist vermutlich nackt oder trägt ein trikotähnliches Gewand, das sich jedoch nicht im Relief abzeichnet. Erkennbar ist nur ein breiter Gürtel in der Taille, in dem an der linken Körperseite ein Schwert steckt. Den Kopf bedeckt ein attischer Helm.
Figur 2: Der Angreifer ist im Ausfallschritt mit dem linken Bein voran nach links gezeigt. Der linke Fuß steht auf einer Felserhöhung, mit dem rechten Bein stößt er sich vom Boden ab. Der aufrechte Oberkörper ist in Rückenansicht gezeigt. Der linke Arm des Kriegers ist schräg nach oben gestreckt und hält den Rundschild schützend hoch. Der rechte Arm ist angewinkelt, der Ellenbogen und ein Teil des Unter- sowie Oberarmes ist am Grund zu sehen. Der Blick des Mannes ist nach oben gerichtet, der Kopf daher etwas in den Nacken geworfen. Der Krieger ist vermutlich nackt oder trägt ein trikotähnliches Gewand, das sich jedoch nicht im Relief abzeichnet, sowie einen attischen Helm. Deutlich ist der breite Gürtel zu sehen, in dem links zum Rücken ein schwach im Relief erkennbares Schwert steckt.
Figur 3: Der Angreifer ist in weiter Schrittstellung nach links gezeigt und setzt den linken Fuß auf einen niedrigen Felsen. Das rechte Bein ist gestreckt, der Fuß scheint sich an der Turmmauer abzustoßen und ist von einer Bodenerhebung überschnitten. Der Oberkörper ist im Dreiviertelprofil zu sehen. Den linken Arm streckt er schräg nach oben und hält den Rundschild in Kopfhöhe, der rechte Arm ist angewinkelt und etwas nach hinten gezogen, sodass der Ellenbogen sichtbar ist. Sein Blick ist nach oben gerichtet, der Kopf in den Nacken gelegt. Der Krieger ist vermutlich nackt oder trägt ein trikotähnliches Gewand, das sich jedoch nicht im Relief abzeichnet, sowie einen attischen Helm. Deutlich ist der breite Gürtel zu sehen, in dem vermutlich ein schwach im Relief erkennbares Schwert steckt.

I 465 (TAF. 97, 2; 98, 1-3; 202, 1)

Maße:
Platte: L oben 131,7; L unten 141; L Rs oben 130,5; unten 130; H links 64; H Mitte 64,2; H rechts 63,9; H Rs links 64; rechts 64
Rand: oben 1,4–2,5; unten: Mauer ohne Zinnen H 1,5–11,6; mit Zinnen 5,4–21,5; links 1,2–1,7; rechts 2,1–3,6
Fig. 1: H 17,5; Kopf H 7,5; Fig. 2: H 46,1; H Kopf mit Helm 9,8; mit Busch 13,8; Fig. 3: H 46,5; H Kopf mit Helm 11,7; mit Busch 14,7; Fig. 4: H 46; H Kopf mit Helm 10,5; mit Busch 13,9; Fig. 5: H 57,1; H Kopf mit Helm 12,3; mit Busch 14,8; Schild Dm 27; Fig. 6: H 56; H Kopf mit Helm 11,5; mit Busch 14,6; Fig. 7: H 53; H Kopf mit Helm 11,7; mit Busch 14,3; Fig. 8: H 52; H Kopf mit Helm 12,8; mit Busch 16; Fig. 9: H 46; H Kopf mit Helm 12,4; mit Busch 15,3; Fig. 10: H 38,5; H Kopf mit Helm 12; mit Busch 15,5; Fig. 11: H 30,6; H Kopf mit Helm 12,4; mit Busch 15,5. Die Helme der Köpfe sind 6–7 cm hoch, die Gesichter der Figuren zwischen 4 (Fig. 6) und 8,5 cm (Fig. 5).
Relief: H max. 4

Auf der Platte sind zehn Krieger auf einer Stadtmauer zu sehen, ein elfter in der linken unteren Ecke befindet sich hinter der Stadtmauer zwischen den Zinnen und ist im Begriff, einen Stein mit beiden Händen hinabzuwerfen. Die Figur in der Mitte der Platte fordert in einer ausladenden Bewegung die Krieger zum Kampf auf. Sechs Krieger schreiten in einer Phalanx nach rechts vom Turm herab. Der obere Rand ist eine schmale Leiste, am untern Rand sind die Zinnen und Mauerläufe der Stadtmauer zu sehen. An den Schmalseiten steigt die Relieffläche zur Kante geringfügig an. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich nach oben.
Figur 1: Von dem Krieger sind nur der Kopf und ein Stück des Oberkörpers zwischen zwei Zinnen zu sehen. Er hält beide Arme nach oben und umfasst mit den Händen einen Stein, mit dem er zum Wurf ausholt. Sein Kopf ist zur rechten Schulter geneigt. Er trägt ein Ärmelgewand, das sich kaum im Relief abzeichnet, und eine Tiara.
Figur 2: Der Körper des Kriegers ist im Dreiviertelprofil gezeigt und bewegt sich nach rechts in weiter Schrittstellung mit dem linken Bein voran, welches hinter den Zinnen nur bis zum Knie zu sehen ist. Das rechte Bein ist von Fig. 1 verdeckt. Der Oberkörper ist zum Betrachter gewendet, der rechte seitlich angewinkelte Arm hält mit der Hand ein Sichelschwert, das in einem Bogen nach oben führt und mit der Spitze den Helm berührt. Der linke ebenfalls angewinkelte Arm liegt eng am Körper,

Erhaltung:
An die Platte sind im unteren Bereich acht Fragmente angefügt, die an der Us an vier Stellen mit Eisendübel verankert sind. Weiters ist ein Loch ohne Dübel vorhanden. Absplitterungen an den Rändern.
Reliefläche: hellgraue Patina; zahlreiche tw. große Bohrlöcher, Hohlräume über gesamte Oberfläche, bes. stark im rechten Teil, Flechten; Sinterbildung mit rötlicher Färbung; Gesichter der Fig. stark verwittert
Os: weißliche Oberfläche mit tw. bräunlicher Färbung; Saum mit Zahneisen, sonst mittelgrober Spm; Bohrlöcher, Hohlräume, Risse Ausbrüche zur Rs, rechte Ss
Us: weißliche Oberfläche; Saum (?), sonst mittelgrober bis grober Spm; Oberfläche stellenweise verwaschen; Risse; vier Eisendübel, ein Loch; Ausbrüche zur Relieffläche, Rs
linke Stoßfläche: weißliche Oberfläche, verwaschen, Saum (?), sonst grob behauen Bohrlöcher
rechte Stoßfläche: weißliche Oberfläche, verwaschen; stellenweise bräunliche Färbung; Saum mit mittelgrobem Spm, sonst grob behauen; einige Absplitterungen; Ausbruch an der rechten oberen Ecke zur Rs
Holzkittung (?) am Helm von Fig. 3 im Nacken
Farbspuren: Rot an der Brust von Fig. 2 rechts; am Helm von Fig. 3

die Hand umfasst den Haltegriff des Rundschildes, von dem ein Stück der Innenseite sichtbar ist. Der Krieger wendet den Kopf zurück, er ist unbärtig und trägt einen Helm mit kurzem Kammbusch. Er ist mit einem kurzen und kurzärmeligen Untergewand bekleidet und trägt einen Panzer, dessen doppelreihige Pteryges sich im Relief abzeichnen.
Figur 3: Der Krieger schreitet nach rechts aus, mit dem linken Bein voran. Beide Beine sind nur bis zum Oberschenkel sichtbar, da sich die Figur auf einem Mauerzug hinter den Zinnen bewegt. Der rechte angewinkelte Arm schultert ein Sichelschwert, der linke angewinkelte Arm trägt den Rundschild, von dessen Innenseite ein Stück zu sehen ist. Der Kopf des Kriegers ist im Profil gezeigt, er ist vollbärtig und trägt einen Helm mit Stirn- und Nackenschutz sowie mit einem hohen Kammbusch, der größtenteils weggebrochen ist. Bekleidet ist er mit einem knielangen, gegürteten und vermutlich langärmeligen, stark gefältelten Chiton. Die Gesichtskonturen – Nase, Lippen und dichter Vollbart – sind gut erkennbar.
Figur 4: Der Körper des Kriegers ist etwas herausgedreht, der Kopf im Profil zu sehen. Er bewegt sich nach rechts, mit dem linken Bein voran. Die Beine sind nur bis knapp unterhalb des Knies zu sehen. Wie Fig. 2 und 3 marschiert er auf einem Mauerzug hinter den Zinnen und schultert ebenso rechts ein Sichelschwert, die linke Hand umfasst den Haltegriff des Rundschildes, von dessen Innenseite ein Stück sichtbar ist. Dieser Schild weist eine größere Relieftiefe auf als diejenigen der Fig. 2 und 3. Der Krieger ist vollbärtig und trägt einen Helm mit Stirn- und Nackenschutz sowie einen schmalen Kammbusch. Bekleidet ist er mit einem knielangen, kurzärmeligen (?) und gegürteten Chiton. Die Struktur des dichten Vollbartes ist buckelig, Nase und Mund sind gut erhalten.
Figur 5: Der Angreifer schreitet nach rechts aus, mit dem linken angewinkelten Bein voran. Der Oberkörper ist frontal gezeigt, den Kopf wendet er etwas zu seiner rechten Schulter, den Kriegern hinter ihm zu. Den rechten Arm streckt er in einer auffordernden Bewegung nach hinten aus, die Handfläche ist geöffnet und reicht in den Helmbusch von Fig. 4. Der linke Arm ist angewinkelt und die Hand umfasst den Haltegurt eines Rundschildes, dessen Innenseite zu sehen ist, und einen Speer. Der Krieger trägt einen knielangen Chiton, darüber einen Panzer mit doppelreihigen Pteryges und auf dem Kopf einen Helm mit Nackenschutz und Kammbusch. Sein gut erhaltenes Gesicht zeigt einen Vollbart, die Haarstruktur ist gut erkennbar.
Figur 6: Dieser Krieger bildet das Schlusslicht einer hinabsteigenden Phalanx. Von ihm ist nur der Kopf im Profil nach rechts zu sehen, der Körper wird vom Schild der Fig. 5 verdeckt, Unterkörper und Beine sind im Relief nicht zu erkennen und waren ursprünglich vielleicht aufgemalt. Ein Schild ist nicht zu sehen. Der untere Teil des Gesichtes ist ebenfalls vom Schild der Fig. 5 überschnitten, es sind nur die Augenhöhlen und die Nase zu erkennen. Auf dem Kopf trägt der Krieger einen Pilos mit einem kurzen fächerförmigen Kammbusch. Der Kopf ist etwas nach vorne geneigt.
Figur 7: Dieser Krieger der Phalanx ist im Profil nach rechts gezeigt. Ein Teil seines Körpers wird vom Schild der Fig. 5 verdeckt, Oberschenkel und Knie sowie eine Falte des Chitons sind unterhalb des Schildes erkennbar. Die Unterschenkel waren vermutlich durch Malerei angegeben. (Es ist möglich, dass sich das linke Bein am angefügten Fragment fortsetzt, doch ist die Oberfläche verwittert). Zu sehen sind noch die rechte Schulter und die linke Hand, die den Rundschild hält, von dem ein Segment sichtbar ist. Der Kopf ist nach unten geneigt und trägt einen Pilos mit einem kurzen fächerförmigen Kammbusch. Der Krieger ist bartlos, sein Blick ist nach unten gerichtet.
Figur 8: Die Haltung des im Profil nach rechts gezeigten Kriegers verrät eine Neigung des Oberkörpers nach vorne. Er befindet sich eine Stufe tiefer und ist daher kleiner als

Fig. 7. Sein vermutlich linkes Knie zeichnet sich schwach im Relief ab. Auch er hält in der linken Hand den Rundschild, von dem ein Segment sichtbar ist. Seinen Kopf schützt ein Pilos mit kurzem fächerförmigem Kammbusch. Er trägt einen Vollbart, hat eine gerade lange Nase und blickt nach unten.
Figur 9: In der auf der Treppe nach unten gestaffelten Phalanx steht dieser Krieger im Profil nach rechts wiederum etwas tiefer als Fig. 8. Er schreitet nach rechts mit dem linken Bein voran, sein Knie und Oberschenkel sowie ein Stück des Oberkörpers sind gut sichtbar. In der linken Hand hält er den Rundschild, von dem sich ein kleines Segment im Relief abzeichnet. Er neigt den Kopf stärker nach unten als die anderen Figuren, ist bartlos und trägt einen Pilos mit kurzem fächerförmigem Kammbusch. Unter dem Helm sind einzelne Haarsträhnen erkennbar.
Figur 10: Die letzten beiden Krieger (Fig. 10 und 11) dieser absteigenden Phalanx sind nach unten gestaffelt. Von Fig. 10 ist ein Stück des Brustkorbs und der linke Oberschenkel mit dem Chiton zu sehen, ebenso ein Segment des Rundschildes, den der Krieger mit der linken Hand dicht am Körper hält. Er trägt einen Pilos mit einem kurzen fächerförmigen Kammbusch, ist bartlos und blickt nach unten.
Figur 11: Die erste Figur dieser Phalanx schreitet gleichfalls nach rechts. Von dem Krieger ist ein Stück der Brust zu sehen und die Hüfte mit dem gegürteten Chiton. Die linke Hand umfasst den Rundschild, den er eng am Körper hält und von dem ein Segment in flachem Relief erkennbar ist. Er trägt einen Pilos mit einem kurzen fächerförmigen Kammbusch und vermutlich einen Vollbart. Der Blick ist nach unten gerichtet.

I 466 (TAF. 99, 1. 2; 100, 1-3; 202, 1)

Maße:
Platte: L oben 154,1; L unten 131,3; L Rs oben 144; unten 128; rechts 144; H links 63,6; H Mitte 62,8; H rechts 61,4; H Rs links 63; rechts 61
Rand: oben 2–3,2; unten 1,7–3,7; rechts 1,5–2; Mauer mit Zinnen H 28,3–45,4; ohne Zinnen 22,2
Fig. 1: H ca. 31,7; Kopf H mit Helm 9; Fig. 2: H 14,5; Kopf H mit Helm 9,5; Fig. 3: H 19,5; Kopf H mit Helm 9,8; Fig. 4: H 23,5; Kopf H mit Helm 10,6; Fig. 5: H 28,5; Schild Dm 21,6; Kopf H mit Helm 11; Fig. 6: H 34,5; Schild Dm 21,5; Kopf H mit Helm 11,5; Fig. 7: H 32; Schild Dm 22; Kopf H mit Helm 11,5; Fig. 8: H 34,2; Schild Dm 19,5; Kopf H mit Helm 11,5; Fig. 9: H 36,2; Schild Dm 20,4; Kopf H mit Helm 10,5; Fig. 10: H 27,7; Kopf H mit Helm 10; Fig. 11: H 23,4; Kopf H mit Helm 10,5; Fig. 12: H 17; Kopf H mit Helm 11; Fig. 13: H 30; Kopf H 5,5; Fig. 14 (Maultier): H 29,5; L 44,5; Gepäck: H 5,5; B 14,4
Relief: H max. 3

Erhaltung:
Absplitterungen an den Rändern.
Reliefffläche: graue Patina; über gesamter Oberfläche Bohrlöcher, tw. große Hohlräume; am Schild von Fig. 6 und 11 und an der Mauer sehr tiefe Bohrlöcher und Hohlräume; Flechten
Os: weißliche Oberfläche, verwaschen; Saum mit Zahneisen, dahinter mittelgrober bis grober Spm; sehr viele Bohrlöcher, Hohlräume; Sinterbildung mit rötlicher Färbung; Ausbrüche zur Rs

Den Hauptteil der Bildfläche nehmen zehn Krieger einer Phalanx nach links ein, die von einem einzelnen, erhöht stehenden Krieger angeführt wird und von dem Turm rechts herabsteigt. Die Krieger stehen hinter den Zinnen innerhalb der Stadtmauer. Im rechten Bildfeld befindet sich ein Maultier mit Gepäckstücken auf dem Rücken, geführt von einem älteren Mann mit Helm. Dahinter steht erhöht und frontal eine weitere Figur, die einen Korb auf dem Kopf hält. Diese Figurengruppe befindet sich außerhalb der Stadtmauer. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich nach unten.
Figur 1: Der Krieger steht erhöht hinter den Zinnen, der Oberkörper ist frontal, der Kopf nach links gewendet. Zu sehen sind nur der Oberkörper und die Hüften, von dem seitlich hochgestreckten rechten Arm ist nur der Oberarm auf dieser Platte gearbeitet. Die Hand ist in der rechten oberen Ecke der links anschließenden Platte I 465 erkennbar, aber stark verwittert. Mit der linken Hand zieht er den Rundschild ganz dicht an die Schulter und die linke Körperseite, sodass Schulter und Brustbereich dort verdeckt sind. Den Kopf schützt ein Helm (?) mit Stirnrand. Weiters trägt der Krieger einen Leinenpanzer. Er ist jugendlich und bartlos.
Figur 2: Der Krieger bewegt sich nach links und führt die Phalanx an. Er ist etwas schwächer im Relief gearbeitet und bereits so weit vom Mauerrand verdeckt, dass nur noch der Kopf mit dem Pilos und der Schildrand zu erkennen sind. Vom Rundschild in der linken Hand ist nur ein kleines Stück zwischen den Zinnen zu sehen. Er trägt einen Pilos und neigt seinen Kopf etwas nach vorne.
Figur 3: Der Krieger befindet sich hinter einer Zinne und ist nach oben gestaffelt hinter Fig. 2, d. h. rechts von dieser angeordnet. Der Rundschild verdeckt seinen Oberkörper und den Großteil des Gesichtes, von dem nur die Augenpartie mit dem Nasenansatz sichtbar ist. Er trägt einen Pilos, der Kopf ist etwas nach unten gerichtet.
Figur 4 und 5: Die beiden Krieger schreiten höhengestaffelt nach links hinunter. Die Rundschilde sind dicht am Körper gehalten und verdecken diesen zur Gänze, von den

Us: weißliche Oberfläche, Saum, dahinter mittelgrober bis grober Spm; Bohrlöcher, Risse; stellenweise rötliche Färbung
linke Stoßfläche: weißliche Oberfläche, verwaschen; Saum, grob behauen; kleine bis sehr große Bohrlöcher, Hohlräume; Ausbrüche zur Rs, Os
rechte Stoßfläche: gräuliche Patina; Saum, dahinter grob behauen; Bohrlöcher, Hohlräume; Sinterbildung mit rötlicher Färbung; Ausbrüche zur Reliefffläche, Rs
Farbspuren: Blau am Reliefgrund links vom Kopf der Fig. 13; am Reliefgrund vor dem Kinn von Fig. 1 und über den Köpfen von Fig. 5 und 6; Rot am Helm von Fig. 1, 9 und 10.

Gesichtern sind das linke Auge und der Nasenansatz zu sehen. Sie tragen einen Pilos und neigen den Kopf etwas nach unten. Von den Beinen hinter den Zinnen ist nichts zu sehen.

Figur 6 und 7: Die beiden Krieger schreiten nach links hinunter und sind geringfügig nach oben gestaffelt. Beide halten in der linken Hand den Rundschild, der ihren Körper verdeckt, und tragen einen Pilos auf dem nach unten geneigten Kopf. Das linke Auge ist jeweils als Vertiefung angegeben, der Nasenansatz zeichnet sich im Relief ab. Bei Fig. 7 lässt sich am Reliefgrund oberhalb der Stadtmauer ein Bein erkennen.

Figur 8: Der Krieger ist tiefer angeordnet als Fig. 9, trägt einen Pilos und hält mit der linken Hand einen Rundschild dicht an seinem Körper. Er neigt den Kopf, vom Gesicht sind das linke Auge und der Nasenansatz zu sehen. Eine Haarmasse verdeckt das Ohr, ist aber nicht strukturiert. Oberhalb der Stadtmauer ist am Reliefgrund ein Bein zu erkennen.

Figur 9: Der Krieger befindet sich etwas über dem Vordermann Fig. 8 nach links, jedoch mit geneigtem Kopf. Von seinem Gesicht ist nur das Auge mit dem Nasenansatz gearbeitet. Er trägt einen Pilos. Der Rundschild in der linken Hand verdeckt den Körper. Oberhalb der Stadtmauer erkennt man im Relief ein Stück seines Beines.

Figur 10 und 11: Die beiden Krieger schreiten in gleicher Höhe wie Fig. 9 nach links und bilden den Abschluss der Phalanx. Sie befinden sich hinter den Zinnen einen Treppenabsatz höher als die voranschreitenden Krieger. Auge und Nasenansatz sind gut erkennbar. Fig. 10 blickt geradeaus, trägt in der Linken einen Rundschild, der den Oberkörper und den Großteil des Gesichtes verdeckt. Fig. 11 befindet sich auf gleicher Höhe wie Fig. 10, neigt aber den Kopf nach vorne, sodass sie etwas kleiner als der Vordermann wirkt. Die Mauer und Zinnen sowie der Rundschild in der linken Hand, von dem nur ein kleines Stück zu sehen ist, verdecken den Krieger fast vollständig.

Figur 12, 13 und 14: Die drei Figuren im rechten Bildteil bewegen sich vor einem glatten Reliefgrund nach rechts, außerhalb und wahrscheinlich entlang der Stadtmauer.

Figur 12: Diese männliche Figur befindet sich hinter dem Maultier Fig. 14 im Profil nach rechts und wird von diesem zum Großteil verdeckt. Der ältere Mann mit Pilos und Vollbart führt das Tier und hält es wahrscheinlich am Zügel. Unter dem Helm erkennt man die Strähnen des kinnlangen Haares. Die Nase ist an der Wurzel prägnant eingezogen. Der Mann beugt den Oberkörper nach vor und hat einen leichten Buckel, sein Kopf ist nach vorne gerichtet, die Gesichtsstruktur ist prägnant. An der Schulter ist eine Stofffalte zu sehen, die vermutlich zu einem Himation gehört.

Figur 13: Die wohl weibliche Figur ist frontal gezeigt und befindet sich erhöht, als würde sie von Fig. 12 hochgehoben werden. Beide Arme sind nach oben angewinkelt und stützen ein Gepäckstück, das sie auf dem Kopf trägt. Die Form lässt einen Korb vermuten, dessen Struktur vielleicht aufgemalt war. Die linke Hand zeichnet sich auf dem Gegenstand ab. Sie trägt einen gegürteten Chiton, dessen Rockfalten sich deutlich im Relief abheben. Die Anzeichen einer Erhöhung im Brustbereich lassen darauf schließen, dass es sich um eine Frau handelt. Das Haar ist schulterlang und stark gelockt, wie sich an den „Buckeln" erkennen lässt.

Fig. 14: Das Maultier bewegt sich in verhaltenem Schritt nach rechts. Die Beine sind nur im Ansatz auf dieser Platte gearbeitet, setzen sich aber auf der darunterliegenden Platte I 468 nicht fort. Die Geschlechtsteile sind sichtbar. Der Kopf ist nach vorne gerichtet, die Ohren nach hinten gelegt. Auf dem Rücken des Tieres ist ein geschnürtes Gepäckstück mit einer ovalen Öffnung, vielleicht ein Wein- oder Wasserschlauch oder eingerollte Stoffe, befestigt. Die Verschnürung des an den Langseiten eingezogenen Gepäckstückes war ursprünglich vermutlich durch Malerei angegeben.

I 467 (TAF. 101, 1. 2; 202, 1)

Maße:
Platte: L oben 143,7; L unten 129,1; L Rs oben 142,5; unten 130; H links 59,1; H Mitte 59,5; H rechts 60; H Rs links 60; rechts 60,5
Rand: unten 2–3,1; links oben 34, unten 29,4; rechts oben 34,3, unten 28,6
Fig. 1: H 52; Kopf H mit Helm 11; ohne Helm 5; Fig. 2: H 51,6; Kopf H mit Helm 11,2; ohne Helm 5,2; Fig. 3: H 53,5; Kopf H mit Helm 16,5; ohne Helm 6,7; Fig. 4: H noch 42,2; Kopf H mit Helm 11,2; ohne Helm 4,7; Fig. 5: H 39; Kopf H mit Helm 11,4; ohne Helm 5,7
Relief: H max. 12 (bei rechtem Tor); max. 4–4,5 (bei Fig.)

Erhaltung:
Reliefflâche: graue Patina; Oberfläche stark mit Flechten übersät, rechts flächige Absplitterungen; Gesichter der Fig. verrieben; im linken glatten Randteil: ein großes und tiefes Bohrloch. Im Torbereich ist die Standfläche mit feinem Spm bearbeitet.
Os: weißlich-hellgraue Patina; Saum mit Zahneisen, sonst mittelgrober bis grober Spm; Bohrlöcher, Hohlräume und Risse; kleine Ausbrüche zur Rs und rechten Ss; im rechten Teil ein lochartiger Ausbruch an der Oberfläche
Us: weißliche Oberfläche; Saum, recht gut geglättet, sonst grober Spm; Oberfläche verrieben; kleine Bohrlöcher, Risse
linke Stoßfläche: weißliche Oberfläche, verrieben; Saum, sonst grob behauen; kleine Ausbrüche zur Rs
rechte Stoßfläche: weißlich-hellgraue Oberfläche; Saum, sonst sehr grob behauen; Bohrlöcher, kleine Risse; Ausbrüche zur Rs, Os
Farbspuren: Blau am Gewand der Fig. 3 in Bauchhöhe; Rot an der linken Wade von Fig. 3; am linken Unterschenkel von Fig. 4; an der Taille von Fig. 5

Die Platte gehört zur unteren Reihe der Westwand mit der Stadtbelagerung und zeigt in der Mitte von zwei unreliefierten Teilen, die Fortsetzung der Stadtmauer-Türme von Platte I 465 und I 466, rechts ein Tor und links fünf sich dem Durchgang nähernde Krieger, die im Begriffe sind, in die befestigte Stadt einzudringen. Keine Seitenränder, kein oberer Rand. Im Torbereich ist die Standfläche mit feinem Spm bearbeitet. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich nach unten.
Figur 1: Der Krieger schreitet verhalten, mit dem linken Bein voran nach rechts. Das rechte Bein ist in flachem Relief vor der nicht reliefierten Fläche links (dem Turm der Stadtmauer) gearbeitet. Der rechte Arm ist angewinkelt, die Hand umfasst einen Speer, den er schultert. Mit der linken Hand hält er einen Rundschild, von dem nur der Rand vorne zu sehen ist, dicht an seinen Körper. Von der Kleidung ist nur eine Chlamys erkennbar, die mit einem Gürtel festgebunden ist und deren Falten am Rücken und vor dem Bauch zu sehen sind. Ob der Krieger ein Trikot trägt, lässt sich nicht erkennen. Weiters hat er einen Pilos auf dem Kopf, ist jugendlich und bartlos und hat kinnlanges Haar, dessen Strähnen an der rechten Seite und im Nacken sichtbar sind.
Figur 2: Der Mann schreitet neben Fig. 1, jedoch etwas nach vorne versetzt, nach rechts. Zu sehen ist das rechte Bein in flachem Relief am Reliefgrund hinter jenem der Fig. 1 und das linke vorangestellte Bein vor dem der Fig. 1. Wahrscheinlich schultert auch er mit der rechten Hand einen Speer (wie ein dünner Strich neben seinem Helm vermuten lässt). In der Linken hält er einen Rundschild dicht am Körper. Sein Kopf ist im Dreiviertelprofil gezeigt, blickt also nicht geradeaus zu dem Tor, sondern wendet sich dem Betrachter zu. Er trägt eine Chlamys, deren Falten an der rechten Schulter und am Bauch zu sehen sind. Vermutungsweise kann ein Reliefstrich am Oberschenkel als Saum eines Chitons gedeutet werden. Außerdem hat er einen Pilos und einen Vollbart, dessen Strähnen gut sichtbar sind.
Figur 3: Der Krieger nähert sich dem Toreingang mit dem linken Bein voran im verhaltenen Ausfallschritt nach rechts. Sein linkes Bein befindet sich vor dem rechten der Fig. 4. Sein Oberkörper ist etwas zum Betrachter gedreht, der Kopf ist im Profil gezeigt, der Blick nach vorne und etwas nach oben gerichtet. Die Rechte ist leicht angewinkelt und umfasst einen nicht mehr erkennbaren Gegenstand, vielleicht ein Schwert. Er trägt einen gegürteten kurzen Chiton. Die linke Hand hält den Rundschild dicht am Körper, von dem hinter der Figur ein Segment sichtbar ist. Der Krieger trägt einen Helm in Form eines phrygischen Helmes mit einem fächerförmigen Kammbusch und hat einen Vollbart.
Figur 4: Der Angreifer nähert sich der Toröffnung in geduckter Haltung und im Ausfallschritt nach rechts. Der Krieger hält vermutlich seinen Schild zum Schutz vor den Körper, der jedoch nicht zu sehen ist. Er trägt einen knielangen gegürteten Chiton und einen Pilos, ist bartlos und streckt den Kopf vor. Eine Waffe ist nicht erkennbar. Von den Beinen sind nur noch die Konturen erhalten.
Figur 5: Der Hoplit schreitet in geduckter Haltung der Gruppe vorsichtig voran nach rechts auf das Tor zu. Mit dem vorgesetzten rechten Bein steigt er in die Türöffnung. Er beugt den Oberkörper ziemlich nach vorne und hält in der linken Hand den Schild zum Schutze weit vor den Körper, gleichsam in die Türöffnung hinein. Der obere Schildrand ist im Torbogen zu erkennen. Bekleidet ist der Angreifer mit einem kurzen gegürteten Chiton. Die Haltung des rechten, vermutlich angewinkelten Armes zum Kopf hin ist nicht mehr eindeutig nachvollziehbar. Er trägt einen Pilos mit einem kurzen fächerförmigen Kammbusch. Soweit noch feststellbar, ist der Krieger bartlos.

I 468 (TAF. 101, 1. 2; 202, 1)

Maße:
Platte: L oben 116; L unten 132,8; L Rs oben 127,5; unten 111; H links 59,6; H Mitte 60,3; H rechts 60,3; H Rs links 60,5; rechts 60,5
Rand: oben 2–3,4; unten 1–4,2 (Bodenerhebung); links oben 13,6; links unten 21,3; rechts 1–3,3
Fig. 1: H 48,3; Fig. 2 (Pferd): H noch 44; L 45,3; Fig. 3: H 32,2 (mit „Nimbus" 37); Fig. 4: H 21; L 38,5; Fig. 5: H 47,2; Schild Dm 24,2
Relief: H 3–4; max. 5

Erhaltung:
Reliefffläche: graue Patina; Oberfläche verrieben, Gesichter verwittert; im linken Teil viele Bohrlöcher, Hohlräume, Spalten, Flechten; rezente Kittung an der linken unteren Ecke
Os: hellbraune-hellgraue Patina; schmaler Saum mit Zahneisen und Rundeisenspuren, sonst mittelgrober bis grober Spm; Bohrlöcher, Risse; schwache Sinterbildung mit etwas rötlicher Färbung; links ein kleines rezentes Loch; kleinere Beschädigungen im Stein; Ausbrüche zur Rs
Us: hellbraune Patina; Saum mit Zahneisen, sonst grob behauen; wenig Bohrlöcher; Sinterbildung mit rötlicher Färbung; rezente Kittungen (Gips?); Ausbrüche zur Reliefffläche, Rs, linke Ss
linke Stoßfläche: weißlich-hellbraune Patina; Oberfläche verrieben, Saum, sonst grob behauen; Bohrlöcher, Risse; zwei keilförmige Spalten im Stein; Ausbrüche zur Rs, Os, Us
rechte Stoßfläche: weißliche Oberfläche; sehr grob behauen; ganz kleine Bohrlöcher; Ausbruch zur Rs
Farbspur: Blau am linken Ellenbogen der Fig. 1; Rot am linken Oberarm (unter der Achsel) von Fig. 2, am rechten Arm an der Schildinnenseite unter dem Ellenbogen der Fig. 4

Literatur:
Benndorf – Niemann 1889, 123–129 Taf. 14. 15; Gardner 1889, 284; Münsterberg 1890, 84–87; Noack 1893, 305–332; Gurlitt 1894, 283–289; Mackenzie 1898, 159–162; Koepp 1907, 70–77; Körte 1916, 257–288, bes. 270 f.; Löwy 1929, 58 Abb. 79; Praschniker 1933a, 16 f. 31–40 Abb. 7. 8; Eichler 1950, 61–63 Taf. 18–21; Chamoux 1963, 145 Abb. 60–62; Borchhardt 1976a, 141–143 Taf. 34, 2. 35, 1; Childs 1976, 282–284 Abb. 3; Wurster 1977, 125–130; Childs 1978, 31–36 Abb. 20 Taf. 14–17; Davies 1981, 814 Nr. 15; Akurgal 1987, Abb. 106; Bruns-Özgan 1987, 76–80. 202–204 Taf. 12, 3. 4; Jacobs 1987, 61–67 Taf. 15, 1. 2; Borchhardt 1988, 104–110 Abb. 23; Marksteiner 1993, 32 f.; Oberleitner 1994, 36 Abb. 74–81; Boardman 1998, 242 Abb. 222, 4. 11; Borchhardt 1999, 56 f. Taf. 10, 7; Marksteiner 2002, 186–189; Benda-Weber 2005, 99–103. 114–119. 141–144. 149 f. 151–159; Pirson 2006, 642 f. Abb. 6; Borchhardt 2006, 144 f. Abb. 2; Barringer 2008, 180 f. Abb. 137; Kolb 2008a, 81–93 Abb. 125; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 209–218; Pirson 2014, 148 f. 231 Nr. L 7 Taf. 19.

Auf dieser Platte sind ohne Übergang zwei verschiedene Themen dargestellt: Die Flucht aus der belagerten Stadt und zwei Krieger, die zum Kampf gegen die Amazonen auf der rechts anschließenden Platte I 469 gehören. Die zentrale Figur dieser Platte ist eine Frau im Seitsitz auf einem Pferd, nach rechts, begleitet von einem Krieger, der zu Fuß hinter dem Tier einherschreitet. Im rechten Bildfeld liegt ein Gefallener auf dem Rücken, im Hintergrund wehrt ein Krieger mit seinem Schild den Angriff einer Amazone ab, die auf der anschließenden Platte I 469 dargestellt ist. Auf dem Reliefgrund hinter dieser Figur ist vermutlich felsiges Gelände angegeben. Den linken Rand bildet ein breites Stück der Stadtmauer, an den rechten Rand ist ein Baumstamm gesetzt. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich nach oben.

Figur 1: Der Krieger schreitet in weiter Schrittstellung mit dem linken Bein voran nach rechts. Sein Oberkörper ist im Dreiviertelprofil gezeigt, seinen Kopf, dessen Oberfläche abgesplittert ist, wendet er über die rechte Schulter nach hinten, mit Blick auf die Stadtmauern oder auf eventuelle Verfolger. Der rechte Arm ist gesenkt, der linke angewinkelt. Die Hand umfasste vermutlich einen Zügel oder einen Strick, mit dem er das Tier führt. Möglicherweise hielt er aber auch einen Speer. Er trägt einen knielangen gegürteten Chiton und vielleicht, soweit das anhand der erhaltenen Konturen um den Kopf erkennbar ist, einen Pilos.

Figur 2: Das Pferd (?) schreitet in verhaltener Schrittfolge nach rechts, der Kopf ist etwas zur rechten Seite geneigt. Das Maul des Tieres ist abgesplittert. Sein Schweif ist nicht zu sehen.

Figur 3: Die weibliche Gestalt sitzt im Seitsitz, einem Korb- oder Stuhlsitz, auf dem Pferd Fig. 2 und wendet sich um. Die Füße stützt sie auf ein schmales Fußbrett, ihr rechter angewinkelter Arm ruht auf der Lehne, der linke fasst das Himation, das wie ein Schleier über den Kopf gezogen ist und sich nimbusähnlich hinter ihrem Kopf wie durch einen Windstoß aufbauscht. Eine dynamische Bewegung, die das Aubbauschen verursachen könnte, ist aber nicht erkennbar. Die Frau trägt einen langen, fein gefältelten und eng anliegenden Chiton und ein Himation. Das Gesicht ist abgesplittert. Das Haar war aufgesteckt, vielleicht trägt sie ein Diadem (über der Stirn ist der Haarkranz zur Kalotte hin abgesetzt).

Figur 4 und 5: s. u. Amazonomachie, Westwand, Platte I 469.

AMAZONOMACHIE, I 468 RECHTS; I 469-I 480 (TAF. 102, 1. 3; 103-114; 202, 1-203, 1)

Westwand, rechts; obere und untere Friesreihe

Die Friesreihen erstrecken sich insgesamt über eine Länge von ca. 14 m (ca. 7 m pro Reihe) und setzen sich aus 12 bzw. 13 Platten zusammen (I 469–I 480), die übereinander angeordnet sind. Die obere Friesreihe beginnt mit der Platte I 475, die untere mit der Platte I 469 und einer Szene auf der links anschließenden Platte I 468 im unteren Friesband, die den Übergang von der Stadtbelagerung zu den Kämpfen gegen die Amazonen bildet. Die Platten der Amazonomachie sind unterschiedlich lang, weshalb die Anzahl der Figuren differiert: Insgesamt sind 50 Figuren dargestellt (ursprünglich mindestens 52), davon 19 Griechen, 19 Amazonen und 12 Pferde, die alle von kämpfenden Amazonen geritten werden. Auf einer Platte sind vier Figuren und zwei Pferde dargestellt (I 478), auf zwei Platten fünf Figuren und jeweils ein Pferd (I 469, I 476), auf drei Platten zwei Figuren und ein Pferd (I 470, I 472, I 479) und auf einer Platte ein Kämpferpaar zu Fuß (I 480). Auf drei Platten sind drei Figuren und jeweils ein Pferd (I 473–I 475) auf zwei Platten drei Figuren und zwei Pferde (I 477) bzw. ein Pferd (I 471) angeordnet.

I 468 (TAF. 102, 1. 3; 201, 1)

Maße:
(s. o. Stadtbelagerung)

Erhaltung:
(s. o. Stadtbelagerung)

(Figur 1–3: s. o. Stadtbelagerung)
Figur 4: Der Gefallene liegt rücklings auf dem Boden, offenbar getroffen von der Gegnerin Fig. 1 der anschließenden Platte I 469. Die Knie sind aufgestellt, die Arme über dem Kopf nach hinten gefallen, der Oberkörper bäumt sich vielleicht im Schmerze auf. Eine Bekleidung lässt sich nicht erkennen, auch kein Helm oder irgendeine Bewaffnung. Der Kopf ist nach hinten gesunken, das Haar rahmt in dichten Strähnen das Gesicht.
Figur 5: Der Krieger wehrt den Angriff der Amazone auf der anschließenden Platte I 469 ab. Das linke Bein setzt den Schritt und steht auf einer Bodenerhebung. Sein Oberkörper ist leicht nach vorne gebeugt, der linke vorgestreckte Arm hält den Rundschild, dessen Innenseite sichtbar ist, schützend vor den Körper. Die Hand des rechten gesenkten Armes umfasst ein Schwert, dessen Schaft weggebrochen ist. Die Hand und das rechte Segment des Schildes sind nicht zu sehen, da sie hinter dem Baumstamm und dem rechten Plattenrand verschwinden. Auf dem Kopf trägt der Krieger einen korinthischen Helm mit Kammbusch. Nase und Kinn sind abgesplittert. Er hat einen Vollbart und Haarlocken sind unter dem Helm sichtbar. Bekleidet ist er mit einem knielangen gegürteten Chiton. An der linken Taille hängt eine Schwertscheide.

I 469 (TAF. 103, 1. 3. 4; 202, 1-203, 1)

Maße:
Platte: L oben 146; L unten 123; L Rs oben ca. 135; unten ca. 120; H links 60,6; H Mitte 60,2; H rechts 59,5; H Rs links 60; rechts 60
Rand: oben 2,7–3; unten 1–3,7 (Bodenerhebung); links 2–4,5 (Baumgabel); rechts 1–1,5
Fig. 1: H max. 53; Fig. 2: H 53,5; Schild Dm 25; Fig. 3: H 30; B 31; Schild Dm 25; Fig. 4 (Pferd): H 52; L 52; Fig. 5: H 40; Fig. 6: H 52,7
Relief: H max. 4

Auf der Platte sind Kämpfe zwischen Griechen und Amazonen dargestellt. Links außen greift eine Amazone einen Gegner an, der sich auf der links anschließenden Platte (I 468, Fig. 5) befindet. Rechts davon ist eine Figurengruppe zentral positioniert. Ein Krieger wehrt den Angriff einer reitenden Amazone ab, die ihn attackiert und auf dem Pferd davonsprengt. Er hält einen durch die Amazone verwundeten Krieger am Arm. Am rechten Bildrand ist ein angreifender Krieger gezeigt, dessen Figur plattenübergreifend gearbeitet ist. An den linken Rand ist ein Baumstamm gesetzt, von dem ein Aststumpf absteht. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich nach unten.
Figur 1: Die Amazone ist im Profil nach links gezeigt und attackiert in zurückhaltender Schrittstellung mit dem linken Bein voran und geduckt mit gebeugten Knien den Krieger Fig. 5 der links anschließenden Platte I 468. Der linke Arm ist angewinkelt und hält schützend die Pelte vor den etwas nach vorne gebeugten Oberkörper. Der Rand

Erhaltung:
An der linken unteren Ecke sind 5 Fragmente angefügt, die rechte obere Ecke ist abgesplittert. Ausbrüche an den Rändern.
Relieffläche: Flechten; am linken Rand Bohrlöcher, Hohlräume; Gesichter der Fig. verwaschen; das Bein von Fig. 5 abgesplittert oder stark verwittert, ebenso das rechte Hinterbein des Pferdes
Os: helle Oberfläche; Saum mit Zahneisen, dahinter grober Spm; tw. tiefe Risse und Spalten
Us: weißliche Oberfläche, tw. rötliche Färbung; Saum mit Zahneisen, dahinter grober Spm und grob behauen
linke Stoßfläche: weißliche Oberfläche; schmaler Saum, dahinter grob behauen; stellenweise Risse
rechte Stoßfläche: bräunliche Oberfläche; schmaler Saum, sehr grob behauen
Farbspur: Blaut: am Reliefgrund unter dem linken Ellenbogen und entlang des Oberarmes von Fig. 1; Rot am Zipfel der phrygischen Mütze von Fig. 1; an der rechten Schulter von Fig. 2; in der rechten Achsel von Fig. 5

des Schildes wird vom Baumstamm am linken Plattenrand verdeckt. Der Verlauf des rechten Armes ist nicht erkennbar, vermutlich führt die Amazone mit der Hand ein Schwert. Sie trägt einen kurzen Chiton und eine Chlamys, die auf den Rücken herabfällt und durch die Bewegung oder vom Winde hochgeworfen wird. Auf dem Kopf trägt sie eine phrygische Mütze. Vom Gesicht sind die Konturen erkennbar, jedoch keine detaillierte Struktur, da die Oberfläche verwittert und verrieben ist.
Figur 2: Der Krieger ist im Dreiviertelprofil im Ausfallschritt nach rechts gezeigt, das linke Bein ist nicht sichtbar, das rechte gestreckte Bein ist nach außen gedreht und überkreuzt jenes der Fig. 1. Er hält in der Hand des linken vorgestreckten Armes schützend den Rundschild, dessen Innenseite sichtbar ist, vor seinen Körper und vor die niedergesunkene Fig. 3. Der rechte Arm hängt an der Seite herab und die Hand umfasst den Oberarm der Fig. 3. Sein Kopf ist im Profil zu sehen, er ist jugendlich und bartlos, das kinnlange Haar setzt sich als kompakte Masse erhaben im Relief ab. Er trägt einen kurzen Chiton, einen (Leinen-)Panzer und einen phrygischen Helm mit Stirnschutz und langem Kammbusch, der aber verbrochen ist.
Figur 3: Der Krieger sinkt, von dem Speer der Amazone Fig. 5 getroffen, zu Boden und kniet auf dem rechten Bein, das linke ist aufgestellt. In der gesenkten Rechten hält er das Schwert, in der etwas nach vorne gestreckten Linken den Rundschild, der senkrecht auf dem Boden steht und dessen Innenseite zu sehen ist. Sein Kopf sinkt auf die Brust, das Gesicht ist gut erhalten. Er ist jugendlich und bartlos, hat nackenlanges, etwas gelocktes Haar und trägt keinen Helm. Im Haar ist ein Band zu erkennen, das zum Schutz unter dem Helm getragen wird. Am linken Oberschenkel zeichnen sich zwei strichförmige Erhebungen ab, die zu den Falten des Chitons gehören, von dem aber sonst nichts erkennbar ist. Gerüstet ist er mit einem Muskelpanzer (?).
Figur 4: Das Pferd bäumt sich auf und hat die Vorderbeine und das linke Hinterbein in der Luft. Die Zügel sind zwischen Unterkiefer und Hals am Reliefgrund sichtbar. Das Tier ist von kräftiger Statur. Sein Kopf ist etwas aus dem Profil herausgedreht, die Mähne ist kurz und kammartig. Zwischen den beiden Schildrändern ist ein Stück des Schweifes zu sehen. Die Geschlechtsteile sind zwischen den Hinterbeinen sichtbar.
Figur 5: Die Amazone sitzt auf dem Pferd Fig. 4 das rechte Bein etwas vorgestreckt, das linke Bein hängt herab, die Fußspitze ist unter dem Bauch des Pferdes zu sehen. Ihr Oberkörper ist aus dem Profil herausgedreht, der Kopf ebenso. Den Blick richtet sie auf die Gegner hinter ihr, die sie mit einem Speer in der erhobenen Rechten angreift. Der Speer ist so dargestellt, dass er vor dem Schild der Fig. 2 verläuft. Bekleidet ist sie mit einem eng anliegenden Trikot und einer Chlamys, die vor der Brust befestigt ist und über die Schultern gezogen am Rücken herabfällt. Drei dicke bogenförmig geschwungene Falten sind zwischen der Reiterin und dem Schild der Fig. 2 sichtbar. Das Gesicht ist größtenteils zerstört, das rechte Auge und die Wange sind noch erkennbar. Sie trägt eine phrygische Mütze, deren Laschen seitlich zu sehen sind.
Figur 6: Der Hoplit ist im Ausfallschritt mit dem linken Bein voran nach rechts gezeigt. Das linke Knie ist nicht mehr auf dieser Platte gearbeitet, das rechte Bein ist nach außen gedreht. Mit dem linken vorgestreckten Arm hält er den Rundschild, dessen linke Hälfte sich nicht im Relief abzeichnet und dessen rechte Hälfte auf der anschließenden Platte I 470 dargestellt ist. Der rechte Arm ist etwas angewinkelt und hält ein Schwert, dessen Klinge kaum mehr im Relief zu erkennen ist. Er trägt einen kurzen Chiton und einen Panzer (mit einer doppelten [?] Pteryges-Reihe) sowie einen tw. abgesplitterten korinthischen Helm mit kurzem Kammbusch und einzelnen Federn, die S-förmig herabhängen. Das Gesicht ist zerstört.

I 470 (TAF. 103, 2; 104, 2; 203, 1)

Maße:
Platte: L oben 94,8; L unten 110,5; L Rs oben noch 88,5; unten noch 103; H links 59,3; H Mitte 59; H rechts 58,2; H Rs links 60; rechts 59
Rand: oben 2–2,3; unten 1,5–2; links 2,2–8,3 (Ast 5,5); rechts 1,7–5,5 (Ast 4)
Fig. 1: H 52; Schild L 12; Kopf L ges. 10; Fig. 2 (Pferd): H 34,2; L 69; Kopf L max. 15; Fig. 3: H 29,6; Schild Dm 12,5; Kopf L 6
Relief: H max. 4,5–5

Erhaltung:
An die Unterseite der Platte wurde ein Fragment angefügt.
Reliefffläche: gräuliche Patina, oben weißlich; Oberfläche verwaschen, bes. Gesichter der Fig.; einige Bohrlöcher, Hohlräume; Flechten; rechts Sinterbildung mit rötlicher Färbung
Os: weißlich-hellbraune Oberfläche; Saum, links gut geglättet, rechts korrodiert, sonst grob behauen; Risse; vorne rechts ein witterungsbedingter Ausbruch im Stein
Us: weißliche Oberfläche; Saum, sonst mittelgrober bis grober Spm; Ausbrüche zur Reliefffläche und Rs; Risse; Sinterbildung mit rötlicher Färbung
linke Stoßfläche: weißliche Oberfläche; Saum, sonst mittelgrober bis grober Spm; Ausbrüche zur Rs
rechte Stoßfläche: hellbraune bis weißliche Oberfläche; Saum mit mittelgrobem Spm, sonst grob behauen; Risse; kleine Ausbrüche zur Reliefffläche, Os und Us

Die Platte zeigt zwei Amazonen, die entgegengesetzt je einen Krieger bekämpfen, der an der jeweils anschließenden Platte dargestellt ist. Die linke Figur kämpft zu Fuß, die rechte zu Pferd. An die Seitenränder ist je ein Baumstamm gesetzt. Vom linken Stamm stehen unten ein paar kurze Aststümpfe ab. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich nach oben.
Figur 1: Die Kriegerin ist in Rückenansicht nach links gezeigt und setzt den linken Fuß im Ausfallschritt auf eine Bodenerhebung. Das rechte Bein ist skelettiert. Der linke Arm ist vor ihrem Körper angewinkelt, in der Hand hält sie eine kleine Pelte schützend vor ihren Oberkörper. Der äußere Rand der Pelte setzt sich nicht eindeutig im Relief ab und war vermutlich durch Malerei konturiert bzw. farblich vom Baumstamm abgesetzt. Den rechten Arm zieht sie angewinkelt in Schulterhöhe nach hinten und holt mit einer Waffe, die nicht zu sehen ist, zum Stoß oder mit einem Stein zum Wurf aus. Sie trägt einen knielangen gegürteten Chiton und eine Chlamys, die vor der Brust befestigt ist und vom Rücken hochflattert. Durch die heftige Bewegung bauscht sich der Stoff des Mantels in dichten Falten auf. Ihr Kopf ist im Profil zu sehen, das Gesicht ist an der Oberfläche etwas verwittert, sie trägt eine phrygische Mütze. Am linken Rand sind ein Baumstamm und ein Segment des Rundschildes der Fig. 6 von der Platte I 469 zu sehen.
Figur 2: Das Pferd knickt mit den Vorderbeinen ein, vermutlich vom Gegner seiner Reiterin auf der rechts anschließenden Platte (I 471, Fig. 1) getroffen. Das linke Hinterbein ist angehoben. Es beugt Kopf und Hals weit nach unten, sodass sein Maul hinter dem rechten Vorderbein verschwindet. Sein geschwungener Schweif reicht bis zu Fig. 1. Das Tier hat eine kammartige kurze Mähne, die den Baumstamm rechts berührt. Die Geschlechtsteile sind zwischen den Hinterbeinen sichtbar.
Figur 3: Die Amazone sitzt ziemlich weit hinten auf der Kruppe des Pferdes, das rechte Bein angewinkelt hochgezogen, das linke hochgestellt. Sie ist im Profil gezeigt, der rechte Arm hängt seitlich herab und umfasst eine Axt, die schwach im Relief an der Flanke des Pferdes zu erkennen ist. Der linke Arm ist vorgestreckt und hält die Pelte. Sie trägt ein eng anliegendes und körperbetontes Trikot sowie eine Chlamys, die oberhalb der Brust befestigt ist und am Rücken mit hochflatternden dichten Falten herabfällt. Ihr Kopf ist an der Oberfläche abgesplittert, das Gesicht ist zerstört. Eine Kopfbedeckung zeichnet sich nicht deutlich im Relief ab.

I 471 (TAF. 104, 1. 3; 203, 1)

Maße:
Platte: L oben 121; L unten 108; L Rs oben 121; unten 107; H links 58,4; H Mitte 57,5; H rechts 56,4; H Rs unten 59; oben 56,5
Rand: oben 2–4; unten 2–3; links 1,5–2,4 (Äste 4,3 und 7)
Fig. 1: H 55 (mit Helm); L Kopf mit Helm und Busch 16,5; ohne Helm 10; Schild L 26; Fig. 2 (Pferd): H noch 47; L noch 55,5; Kopf L 14,5; Fig. 3: H noch 40 (mit Speer 40,8); B noch 31; Kopf L ges. 9; glatte Fläche: L oben 44; unten 33; H max. 56; 1 cm vertiefte Stelle im oberen Teil: L unten ca. 37; H oben 28,5; T unten 3; erhabene Fläche im unteren Teil: L unten 36,2; oben 35,4; H 26,5–27; DL 5 x 3,2
Relief: H max. 4,5

Erhaltung:
Reliefffläche: hellgraue Patina; einige große Bohrlöcher, Hohlräume; Flechten; im rechten nicht reliefierten Teil

Das Relief dieser Platte wurde im rechten Teil sekundär abgearbeitet. In der Mitte dieser Fläche befindet sich ein Dübelloch. Im linken Bildteil ist ein Krieger nach links dargestellt, daneben eine berittene Amazone, die mit dem Speer einen Krieger attackiert, der sich ursprünglich auf der sekundär abgearbeiteten Fläche rechts befand. Ein Teil des Kopfes und der Vorderbeine des Pferdes wurden abgearbeitet. Der linke Rand ist als Baumstamm gearbeitet, mehrere Ausbrüche befinden sich an den Plattenrändern. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich nach unten.
Figur 1: Der Krieger ist in weitem Ausfallschritt nach links gezeigt und greift die Gegnerin auf der links anschließenden Platte (I 470, Fig. 2) an. Sein Oberkörper ist zum Betrachter gedreht, denn er zieht mit dem angewinkelten rechten Arm das Schwert aus der Scheide. In seiner rechten Hand ist noch schwach die Kontur des abgesplitterten Schwertes im Relief zu erkennen. Der linke Arm ist vom Rundschild verdeckt, den er schräg an seinem Körper hält und mit dem er die linke Schulter schützt. Der Kopf ist im Profil nach links dargestellt. Der Krieger trägt einen attischen Helm mit Stirnschutz und hohem Kammbusch, der in den Plattenrand reicht und von dem einzelne Federn abstehen. Er ist vollbärtig, das Gesicht ist verwittert. Er ist mit einem kurzen Chiton und einem Panzer mit einreihigen Pteryges bekleidet.

ein DL; grober Spm; Gesichter der Fig. verwittert, linker Unterschenkel Fig. 1 skelettiert. (Originale Oberfläche am Rücken des Pferdes hinter dem Gesäß der Amazone?)
Os: weißliche Oberfläche mit bräunlich-roter Färbung; Saum mit Zahneisen, relativ glatt, sonst mittelgrober bis grober Spm; Bohrlöcher und Risse; kleiner Ausbruch an der rechten oberen und linken unteren Ecke zur Rs und zur Ss
Us: weißlich-hellgraue Oberfläche; Saum mit mittelgrobem Spm, sonst grober Spm; Bohrlöcher, Risse
linke Stoßfläche: weißliche Oberfläche; Saum, recht gut geglättet, sonst grob behauen; Ausbruch an der linken oberen Ecke zur Rs und Os
rechte Stoßfläche: Saum, an der unteren Ss mittelgrober Spm, sonst grob behauen; Ausbrüche zur Rs
Farbspur: Blau links vom rechten Bein der Fig. 1 am Reliefgrund zum Rand; Rot am Fuß der Amazone und Kruppe/Schenkel des Pferdes; unsicher: Gesicht und Oberschenkel der Amazone Fig. 3

Figur 2: Das Pferd sprengt nach rechts und bäumt sich auf, die Vorderbeine in der Luft. Diese sind nur bis zur Ferse erhalten, der Rest ist sekundär abgearbeitet. Das Tier ist von kräftiger Statur und hat eine kurze, kammartige Mähne. Die Ohren sind angelegt, der Kopf z. T. zerstört (sekundäre Abarbeitung). Das rechte Hinterbein ist tw. abgesplittert. Der Schweif ist durch einzelne Strähnen strukturiert und berührt den linken Oberschenkel der Fig. 1. Im Relief zeichnet sich schwach ein Brustgurt bzw. Brustschmuck ab. Zwischen den Hinterbeinen sind die Geschlechtsteile sichtbar.
Figur 3: Die Reiterin sitzt ohne Schabracke auf dem Pferd, das rechte Bein ist vorgestreckt, die Fußspitze weggebrochen, das linke hängt herab – die nach unten gestreckte Fußspitze ist am Reliefgrund unter dem Bauch des Pferdes zu sehen. Ihr rechter Arm ist angewinkelt hochgehalten, die Hand umfasst einen Speer, den sie an ihrem Kopf und am jenem des Pferdes vorbei wegzuschleudern versucht. Durch diese Bewegung dreht sie ihren Oberkörper zum Betrachter heraus. Der linke Arm ist etwas vorgestreckt in der Hand hält sie eine Pelta, die fast gänzlich vom Nacken des Pferdes verdeckt ist. Ihr Gegner war ursprünglich auf der abgearbeiteten Fläche rechts dargestellt, ein Bein ist noch auf der rechts anschließenden Platte I 472 (Fig. 1) zu sehen. Die Amazone trägt einen nahezu knielangen, gegürteten Chiton, eine phrygische Mütze und vielleicht auch lange Hosen. Ihr Gesicht ist stark verwittert. Vor der Brust ist eine Chlamys befestigt, die am Rücken durch die Bewegung hochflattert und S-förmig geschwungene Falten („key-hole ended foldes“ - „Schlüssellochfalten“) bildet.

I 472 (TAF. 105, 1. 2; 106, 2; 203, 1)

Maße:
Platte: L oben 96,8; L unten 117; L Rs oben 97; unten ca. 115; H links 56; H Mitte 56,2; H rechts 56,7; H Rs links 56,5; rechts 57
Rand: oben 2–3,6; unten 2–3; rechts 1–6 (Baumstamm); Ast max. 7,5
Fig. 1: H noch 25,5; Fig. 2: H 46 (mit Helm); 52 (mit Kammbusch); Kopf L ges. 17; ohne Busch 9,5; Fig. 3 (Pferd): H 48,5; L 60; Kopf L 18; Fig. 4: H 33; L 31,7 (vom Knie bis zur Spitze der Mantelfalten); Pelte L 12,3; B 5,5; abgearbeitete Fläche: H 30; B 10–13
Relief: H max. 4,5

Erhaltung:
Der Block besteht aus zwei aneinandergefügten Bruchstücken. Die Bruchlinie verläuft senkrecht durch den Pferdekörper. Am Knie der Fig. 4 wurde ein Fragment angesetzt. Starke Ausbrüche an den Rändern und Absplitterungen sowie Abarbeitungen auf der linken Seite.
Reliefläche: graue Patina; Absplitterungen am Plattenrand und an den Figuren; stellenweise Flechten, vereinzelte Bohrlöcher, Hohlräume; Gesichter der Fig. sind verwaschen.
Os: weißliche Oberfläche; Saum mit Zahneisen, sonst mittelgrober bis grober Spm; Ausbrüche zur Rs; Bohrlöcher, Hohlräume und Risse, rechts Sinterbildung mit rötlicher Färbung
Us: weißliche Oberfläche; schmaler Saum mit Spuren von Zahneisen, sonst mittelgrober Spm; vereinzelte Bohrlöcher, Hohlräume; Sinterbildung mit rötlicher Färbung; Ausbrüche zur Rs und rechte Ss

Auf dieser Platte ist ein Kämpferpaar dargestellt: links ein Krieger zu Fuß, der eine berittene Amazone angreift. Am linken Rand sind das rechte Bein und ein paar Gewandfalten einer weiteren Figur zu sehen, deren Körper auf der links anschließenden Platte I 471 gearbeitet war und für den sekundären Einbau abgemeißelt wurde. Der rechte Rand ist als Baumstamm gearbeitet. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich nach oben.
Figur 1: Von dieser Figur ist nur noch die Kontur des rechten Beines bis zum Knie erkennbar, die einen Krieger im Ausfallschritt ergänzen lässt. Die Oberfläche des Beines ist abgesplittert. Eine aufflatternde Gewandfalte des Chitons ist ebenfalls sichtbar. Der restliche Teil des Körpers auf dieser Platte und auf der links anschließenden Platte I 471 abgearbeitet (s. o.).
Figur 2: Der Krieger ist in Schrittstellung mit dem linken Bein voran nach rechts gezeigt. Sein Körper ist nahezu frontal zum Betrachter gerichtet, da er mit dem Speer des rechten gesenkten Armes zum Stoß gegen das Pferd Fig. 3 ausholt. Der linke vorgestreckte Arm hält den Rundschild, dessen Innenseite sichtbar ist. Unter der linken Achsel erkennt man ein Stück der Schwertscheide. Die Finger der Hand sind gut sichtbar. Der Mann trägt einen kurzen Chiton, dessen Rockfalten am Reliefgrund zwischen den Beinen zu sehen sind, und einen Muskelpanzer ohne Laschen. Um den Hals ist eine Chlamys befestigt, die am Rücken in geschwungenen Falten hochweht. Der Kopf ist im Profil gezeigt, geschützt durch einen phrygischen Helm mit hohem Kammbusch und drei einzelnen dicken Federn, die S-förmig abstehen. Das Gesicht ist vollbärtig, einzelne Locken sind sichtbar, die Nase ist abgebrochen.
Figur 3: Das Pferd hält im Galopp nach links inne und bäumt sich etwas auf, die Vorderbeine sind in der Luft. Der rechte vordere Huf berührt im Relief den linken Oberschenkel der Fig. 2. Das Tier ist von kräftiger Statur, seine Mähne ist kurz und kammartig, der untere Teil des Gesichtes ist weggebrochen, ebenso das linke Hinterbein. Der Schweif weist oberflächliche Absplitterungen auf und reicht in den Plattenrand. Zwischen den Hinterbeinen sind die Geschlechtsteile sichtbar.

linke Stoßfläche: hellbraune-hellgraue Patina; Saum (?), sonst grober bis sehr grober Spm; Bohrlöcher, Hohlräume und Absplitterungen, Ausbrüche zur Rs
rechte Stoßfläche: weißliche Oberfläche; schmaler Saum, sonst mittelgrober, dahinter sehr grober Spm (grob behauen); sehr kleine Bohrlöcher; Sinterbildung mit rötlicher Färbung; Ausbrüche zur Us
Farbspuren: Rote Tupfer am Panzer von Fig. 2, am linken Vorderbein des Pferdes Fig. 3 (?), am Knie und am Schild der Fig. 4 (?)

Figur 4: Die Reiterin sitzt ohne Schabracke auf dem Pferd Fig. 3 nach links, das linke Bein etwas angezogen, der Fuß ist weggebrochen. Das rechte Bein ist nach unten ausgestreckt, der Fuß ist am Reliefgrund unter dem Bauch des Pferdes zu sehen. Im angewinkelten linken Arm hält die Amazone die Pelte neben ihrem Körper, der rechte Arm ist nach oben gebeugt, umfasst eine Waffe und holt über dem Kopf zum Schlag aus. Die Figur trägt ein eng anliegendes, gegürtetes Trikot und eine Chlamys, die die linke Schulter bedeckt und am Rücken in dichten Falten hochflattert, sowie eine phrygische Mütze. Das Gesicht ist tw. zerstört und verwittert, unter dem Mützenrand quellen einzelne Haarsträhnen hervor.

I 473 (TAF. 106,1; 203,1)

Maße:
Platte: L oben 132,5; L unten 103,5 (am Bruch); sonst 112,2; L Rs oben 127; unten 109; H links 57,1; H Mitte 57,2; H rechts 56,8; H Rs links 55,5; rechts 56
Rand: oben 2–2,5; unten 1–3,5 (6 bei Bodenerhebung); links 2–3 (Ast 8); rechts 2–3,5
Fig. 1: H max. 52; Kopf L 10,5 (mit Helmbusch max. 16); Fig. 2 (Pferd): H 49; L max. 62,7; Kopf L ca. 15; Fig. 3: H ges. 33,6; B ges. 36,5; Kopf L 8; Fig. 4: H 49 (52 mit Speerspitze); Kopf L 9; Schild Dm max. 23
Relief: H max. 4–4,5

Erhaltung:
Insgesamt sind 7 Fragmente an den Block angefügt, davon ein großes Stück an der rechten oberen Ecke, eines an der Os, ein kleines Fragment am linken Knie der Fig. 1 und am unteren Rand hinter dem Pferdebein. Absplitterungen an den Rändern, bes. oben in der Mitte über dem Pferdekopf Fig. 2.
Reliefläche: hellgraue Patina; Flechten; z. T. tiefe Bohrlöcher, Hohlräume bes. auf und um den Pferdekörper Fig. 2; Verwitterungen an den Fig.
Os: hellbraune Patina; Saum, sonst mittelgrober bis stellenweise grober Spm; viele Bohrlöcher, Hohlräume und grobe Risse und Spalten; Ausbruch zur Rs
Us: hellweißliche Oberfläche; Saum mit Zahneisenspuren, sonst mittelgrober Spm; Sinterbildung mit rötlicher Färbung; Bohrlöcher, Hohlräume und Risse, bes. rechts; links und rechts kleinere Absplitterungen zur linken Ss und Rs; die rechte Ecke ist abgebrochen
linke Stoßfläche: hellgraue Patina, weißliche Oberfläche; Saum mit mittelgrobem Spm, sonst grob behauen; Sinterbildung mit rötlicher Färbung; Bohrlöcher, Hohlräume und Risse; Ausbruch rechts und zur Rs, Us
rechte Stoßfläche: hellgrauer Saum mit mittelgroben Meißelhieben, sonst weißlich und sehr grob gepickt; Sinterbildung mit rötlicher Färbung; Bohrlöcher und Risse; Ausbruch zur Rs und Us
Farbspur: Dunkelrot an der Kruppe des Pferdes und am Gesäß, an der Gewandfalte, Schulter, Bart und am linken Fuß von Fig. 1

Die Platte zeigt eine Amazone zu Pferd, die von beiden Seiten von einem Krieger zu Fuß angegriffen bzw. attackiert wird und vom Pferd gleitet. Beide Seitenränder sind als Baumstamm, von dem jeweils ein Aststumpf absteht, gearbeitet. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich nach unten.
Figur 1: Der Krieger steht in Schrittstellung mit dem linken Bein auf einem Felsen nach rechts. Die Ferse und ein Stück des Unterschenkels vom rechten Bein sind vom Baumstamm am linken Rand verdeckt, nur der Vorderfuß ist zu sehen. Sein Oberkörper ist im Dreiviertelprofil gezeigt und etwas nach vor geneigt. Der rechte Arm umfasst einen Speer, den er in Bereitschaft zum Zustoßen hält. Den linken Arm mit dem Rundschild hält er leicht gebeugt nach vor. Die Innenseite des Schildes ist sichtbar und im Relief nur in verkürzter Form dargestellt. Am oberen Schildrand ist das Relief 2,5 cm tief. Der untere Teil des Schildbogens ist nicht zu sehen und war vermutlich aufgemalt. Der Krieger trägt einen knielangen, gegürteten und kurzärmeligen Chiton, dessen Falten bis in den linken Rand schwingen, sowie einen Pilos mit Nackenschutz, Wangenklappen und abgebrochenem Kammbusch, der ebenfalls durch Malerei ergänzt war. Das Gesicht ist etwas verwittert, an der rechten Kopfseite sind Haarsträhnen zu sehen.
Figur 2: Das Pferd hält im Galopp nach links inne und bäumt sich auf, die Vorderbeine sind in der Luft. Es ist von kräftiger Statur, hat eine kurze kammartige Mähne und sein Schweif schwingt hoch, vom rechten Bein der Fig. 4 verdeckt. Das rechte Hinterbein ist eingeknickt, der linke Hinterhuf steht auf einem Stein. Die vier Beine sind verbrochen und z. T. abgesplittert, der Kopf ebenso. Zwischen den Hinterbeinen sind die Geschlechtsteile sichtbar.
Figur 3: Die Reiterin sitzt ohne Schabracke auf dem Pferd Fig. 2. Sie fällt, getroffen vom Speer der Fig. 4, nach hinten, der rechte Arm gleitet kraftlos über den Oberschenkel, der linke Arm mit der Pelte rutscht über die Kruppe des Pferdes. Ihr linkes Bein ist vorgestreckt, den rechten Oberschenkel hält sie hoch. Der Oberkörper der Amazone fällt nach hinten, der Kopf auf die linke Schulter. Sie trägt einen gegürteten Chiton, dessen Rocksaum als gratige geschwungene Linie im Relief auf dem Pferdekörper zu sehen ist, und eine Chlamys, die vor der Brust mit einer Spange befestigt ist. Der Mantel flattert in stark geschwungenen Falten nach oben. Kopfbedeckung ist keine zu sehen, eine dichte Haarmasse rahmt das an der Oberfläche verbrochene Gesicht, dessen Stirnpartie abgesplittert ist.
Figur 4: Der Krieger ist in weiter Schrittstellung nach links gezeigt, mit dem rechten Bein voran. Sein linkes Bein verschwindet ab dem Knie hinter dem Baumstamm, der am rechten Plattenrand gearbeitet ist. Der Schild befindet sich z. T. hinter dem Baumstamm, ein abstehender Ast ragt über den Schildrücken. Der Oberkörper ist zum Betrachter gedreht, der linke Arm hält den Rundschild dicht an der linken Schulter, der rechte Arm ist über den Kopf angehoben und führt mit dem Speer den Stoß gegen Fig. 3 aus. Der Krieger trägt einen knielangen Chiton und einen Muskelpanzer ohne Laschen sowie einen (kugelförmigen) attischen Helm. Er ist bartlos, das Gesicht ist gut erhalten und nur schwach verwittert. Das rechte Knie und der Unterschenkel sind abgesplittert.

I 474 (TAF. 107, 1-3; 203, 1)

Maße:
Platte: L oben 104; L unten 114,3; L Rs oben 104; unten 114; H links 56,2; H rechts 57,7; H Rs links 57; rechts 57
Rand oben 2–2,5; unten 1,5 (oben) – 4,5 (unten); links 1–4,5; rechts 1,5–2,5
Fig. 1 (Pferd): H ges. 52,5; L 49,7; Kopf L max. 19; Fig. 2: H ca. 46; Kopf L 8,5; ohne Mütze 5,5; B 6-6,5; Fig. 3: H 26; Schild L 22,5–23; B 13; Rand ca 2; Kopf L ges. 12; Fig. 4: H 50,3; Schild L 23,5-24; B 12; Rand 1,5; Kopf L 8,5; L ohne Helm 4,5; Kopf B 7,5
Relief: H max. 4

Erhaltung:
Die rechte obere Ecke und ein Fragment an der Reliefflläche hinter dem Bein der Fig. 3 sind angefügt. Absplitterungen an den Rändern.
Reliefflläche: graue Patina mit weißlichen Flechten; zahlreiche Bohrlöcher, Hohlräume, zwei größere hinter Fig. 4; Oberfläche etwas verwaschen, Kopf der Fig. 4 verwittert; Gliedmaßen tw. abgesplittert; Ausbrüche an den Rändern
Os: hellgraue Patina, weißliche Oberfläche, verrieben; entlang der Kante Zahneisen, sonst mittelgrober, tw. grober Spm; Bohrlöcher, Risse; kleine Ausbrüche zur Rs
Us: weißliche Oberfläche; entlang der Kante Zahneisen, dahinter mittelgrober Spm; Sinterbildung mit rötlicher Färbung; vereinzelte Bohrlöcher, Hohlräume; tw. witterungsbedingte Vertiefungen, im unteren Bereich und an der linken oberen Ecke kleine Absplitterungen
linke Stoßfläche: hellgraue Patina, weißliche Oberfläche; mittelgrober bis grober Spm; Bohrlöcher, Risse; Absplitterungen zur Rs
rechte Stoßfläche: weißliche Oberfläche, rötliche Färbung; Saum mit Zahneisen, sonst mittelgrober, nach hinten grober Spm; Ausbrüche zur Rs, Absplitterungen an der Oberfläche; im oberen Bereich etwas vertieft

Auf der Platte sind drei Figuren im Kampf dargestellt. Links eine berittene Amazone, die einen zu Boden sinkenden Griechen mit dem Speer verwundet hat, und ein angreifender Krieger von rechts. Der linke Rand ist als Baumstamm gearbeitet. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich nach oben, rechts nur geringfügig.
Figur 1: Das Pferd hält im Galopp inne und bäumt sich etwas auf, die Vorderbeine sind in der Luft bzw. vor und hinter dem Körper von Fig. 3. Der linke Huf ist nicht sichtbar, der rechte Huf überdeckt den Oberschenkel der Fig. 3. Das Tier ist von kräftiger Statur, hat einen dicken Hals und eine kurze Stehmähne. Die rechten Beine sind stellenweise abgebrochen. Der Schweif ist nur im Ansatz zu sehen und verschwindet hinter dem Baumstamm am linken Plattenrand. Der Kopf ist gut erhalten. Zwischen den Hinterbeinen sind die Geschlechtsteile sichtbar.
Figur 2: Die Amazone sitzt ohne Sattel auf Fig. 1. Ihr rechtes Bein ist wie das linke schräg nach unten ausgestreckt, der rechte Fuß ist weggebrochen, unterhalb des Pferdebauches erkennt man die Spitze des linken Fußes. Sie hält den rechten Arm angewinkelt in ausholender Bewegung nach oben und führt mit dem Speer, dessen Spitze weggebrochen ist, eine Wurf- bzw. Stoßbewegung aus. Die linke Hand hält die Zügel, die nicht im Relief angegeben sind, sondern durch Malerei ergänzt waren. Die Kriegerin trägt einen knielangen gegürteten Chiton mit langen Ärmeln und eine Chlamys, die vor der Brust mit einer Spange befestigt ist und am Rücken in geschwungenen Falten hochflattert, sowie eine phrygische Mütze. Das Gesicht ist verwittert.
Figur 3: Der Kämpfer ist, vom Speer der Fig. 2 getroffen, auf dem felsigen Gelände in sich zusammengesunken. Er kniet auf dem linken Bein, das rechte ist nach hinten ausgestreckt, der Oberkörper vorgeneigt, der Kopf und die Schultern sinken auf den Rundschild nieder, der senkrecht auf dem Boden steht. Beide Arme hängen entkräftet herab, der linke steckt noch im Griff und Bügel des Schildes, dessen Innenseite zu sehen ist. Der Gefallene trägt einen kurzen Chiton und einen Panzer mit doppelreihigen Pteryges sowie einen Pilos. Das Gesicht ist verwittert, er ist bartlos und hat dichtes Haar, das in einer kompakten Masse unter dem Helm hervorquillt. Der rechte Unterarm ist abgesplittert.
Figur 4: Der Krieger greift die Amazone Fig. 2 im Laufschritt nach links an, das linke Bein auf einen Felsen vorgesetzt. Mit dem rechten Bein stößt er sich vom Boden ab. Sein Oberkörper ist etwas nach vor geneigt, er hält den Rundschild mit waagerecht ausgestrecktem Arm schräg vor seinen Körper und über den Kopf des Gefallenen Fig. 3. Der rechte Arm ist etwas angewinkelt, aber nur die Ellenbogenpartie ist hinter dem Rücken sichtbar. Er trägt einen knielangen gegürteten Chiton, der offenbar vorne geschlitzt ist, und einen attischen Helm, dessen Oberfläche ebenso stark verwittert ist wie das Gesicht. Wangenklappe und Nackenschutz sind sichtbar. An der linken Taille hängt eine Schwertscheide. Der untere Schildrand ist in erhöhtem Relief gearbeitet, der obere Rand geht fast in den Reliefgrund über, ist also perspektivisch dargestellt. An der rechten Schulter und am Hals von Fig. 3 ist die Oberfläche gut erhalten und nahe am Original.

I 475 (TAF. 108, 1-3; 109, 1; 110, 1. 2; 202, 1)

Maße:
Platte: L oben 118; L unten 123,7; L Rs oben 115; unten 119; H links 61; H Mitte 61; H rechts 60,7; H Rs links 61; rechts 61
Rand oben 2,4–3; unten 2–2,7; links 2–4,5; rechts 1,7–3,4
Fig. 1: H 56,5; Fig. 2 (Pferd): L max. 68; Fig. 3: H 42,7; Fig. 4: H noch 51 (mit Helmbusch)
Relief: H max. 3,7

Der Block schließt übergangslos an die Platte I 466 an, die Szenen der Stadtbelagerung und eine Flucht aus der Stadt zeigt. Fig. 1 überragt die beiden Fig. am rechten Rand der Platte I 466 fast um das Doppelte. Dargestellt sind drei in den Kampf verwickelte Personen: Links stößt ein Gepanzerter mit seinem Speer zu, im rechten Teil stürmt eine berittene Amazone auf einen von rechts angreifenden Krieger zu. An beide Seitenränder ist ein Baumstamm gesetzt, von dem 1–3 Äste abstehen. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten. Links verjüngt sich der Block nach oben, rechts nach unten.
Figur 1: Der Krieger ist im Rückfallschritt nach links mit gebeugtem rechtem Bein dargestellt. Sein Körper ist dem Betrachter zugewandt, Oberkörper und Kopf sind etwas

Erhaltung:
Reliefffläche: graue Patina; hinter Mantelfalten von Fig. 3: großes Bohrloch (Dm ca. 2,5 cm); Gesichter der Fig. verwittert; Flechten am rechten Arm der Fig. 1; der rechte Fuß von Fig. 3 und das rechte Hinterbein vom Pferd sind weggebrochen; Flechten und Sinterbildung mit rötlicher Färbung
Os: weißliche Oberfläche; entlang der Kante Zahneisen, dahinter mittelgrober Spm; an der linken Ecke Sinterbildung mit rötlicher Färbung; Bohrlöcher, Risse, Spalten; ein kleines rezentes Loch über dem Pferdekopf
Us: weißliche Oberfläche; entlang der Kante Spuren von Zahneisen, sonst mittelgrober Spm; Bohrlöcher, Risse; flache Mulde in Höhe von Fig. 1; Ausbruch zur Rs und Ss
linke Stoßfläche: weißliche Oberfläche; Saum entlang der Ok; mittelgrober Spm, dahinter grob behauen; vereinzelte Bohrlöcher, Risse; Ausbrüche zur Rs, Us
rechte Stoßfläche: weißliche Oberfläche; mittelgrober bis grober Spm; Bohrlöcher, Risse; starke Auswitterung zur Os
Farbspuren: Blau zwischen rechter Hand und Reliefgrund; am Reliefgrund zum oberen Rand, in der rechten Hand und am Speer von Fig. 1; Rot am Helm der Fig. 1 und am Rand darüber

zu seiner linken Seite geneigt. Hinter seinem Kopf hält er den Speer schräg nach unten, wobei der rechte Arm nach oben angewinkelt und der linke zur Seite ausgestreckt ist. Die Hände ergreifen die Waffe an beiden Enden. Die Bewegung ist ungewöhnlich. Der Blick richtet sich auf die Stoßrichtung des Speeres, ein Gegner ist jedoch nicht vorhanden, nur der Schweif des Pferdes Fig. 2, der in diesem Bereich ausgebrochen ist, befand sich an dieser Stelle. Die Spitze des Speeres ist nicht zu sehen und war vielleicht durch Malerei wiedergegeben, ebenso der Schweif des Pferdes, den der Speer berührt haben muss. Die Figur ist dicht an den linken Rand gesetzt, der rechte Ellenbogen reicht in den Baumstamm am Plattenrand. Der Krieger trägt einen kurzen Chiton und einen Muskelpanzer sowie einen Pilos. Er ist bartlos, das Gesicht ist an der Oberfläche verwaschen.
Figur 2: Das Pferd bewegt sich nach rechts, hebt die Vorderbeine und das linke Hinterbein vom Boden und bäumt sich etwas auf. Es ist von kräftiger Statur und hat eine kurze Stehmähne. Das rechte Ohr ist angelegt, der Kopf ist an der Oberfläche verwittert, das rechte Hinterbein unter der Ferse abgesplittert. Der linke vordere Huf verschwindet hinter dem Oberschenkel der Fig. 4. Zwischen den Hinterbeinen sind die Geschlechtsteile sichtbar. Der Schweif ist z. T. weggebrochen und nur in flachem Relief gearbeitet.
Figur 3: Die Amazone reitet ohne Schabracke. Das rechte Bein ist gebeugt, die Fußspitze abgebrochen. Das linke Bein hängt gestreckt herab, der Fuß ist unterhalb des Bauches von Fig. 2 sichtbar. Mit dem gebeugten und angehobenen rechten Arm holt sie zum Stoß mit dem Speer aus, dessen Spitze an der Wange des Pferdes vorbei auf Fig. 4 gerichtet ist. Die speerführende Hand reicht in den Plattenrand. Die linke Hand ruht am Widerrist des Pferdes und hält die Zügel, die Pelte ist zu Boden gefallen. Die Reiterin trägt ein eng anliegendes, gegürtetes Trikot und eine Chlamys, die vor der Brust mit einer Rundspange befestigt ist. Am Rücken bauscht sich der Mantel durch die starke Bewegung in kräftigen und geschwungenen Falten fächerförmig auf. Weiters trägt sie eine phrygische Mütze. Einzelne buckelige Haarlocken ragen unter dem Mützenrand hervor. Das Gesicht ist z. T. verwittert.
Figur 4: Der Hoplit greift die Amazone von rechts an und ist im Profil nach links gezeigt. Er setzt seinen linken Fuß auf einen Felsen. Die Fußspitze verdeckt der rechte vordere Huf der Fig. 2. Mit dem rechten Bein, das sich auf der anschließenden Platte I 476 fortsetzt, stößt er sich vom Boden ab. Sein Oberkörper ist vorgebeugt, der Kopf hochgerichtet und mit dem Rundschild in der linken Hand, den er schräg vor sein Gesicht und seinen Körper hält, wehrt er den Angriff der Fig. 3 ab. Mit der rechten Hand umfasst er einen Speer, den er schräg nach oben richtet und mit dem er das Pferd vielleicht schon getroffen hat. Die Finger der rechten Hand sind gut erkennbar. Der Krieger trägt einen kurzen Chiton und einen Panzer mit einreihigen Pteryges (?) sowie einen attischen Helm mit Stirnschutz und breitem Kammbusch. Einzelne Federn hängen herab.
Figur 5 und 6: Im rechten unteren Eck der Platte sind von den Fig. 1 und 2 der rechts anschließenden Platte I 476 der rechte Unterschenkel (Fig. 1) sowie die linke Fußspitze, die sich vor dem Baumstamm befindet (Fig. 2), zu sehen.

I 476 (TAF. 111, 1. 2; 112, 2; 203, 1)

Maße:
Platte: L oben 129,7; unten 139; L Rs oben 127; unten 135,5; H links 60,6; H Mitte 59,7; H rechts 59,1; H Rs links 60; rechts 58,5
Rand: oben ca. 2–3; unten 1,5–3; links 1,5–3 (Ast 5); rechts 1,6–4

Die Platte zeigt insgesamt 5 Figuren, die in ein dynamisches Kampfgeschehen verwickelt sind, und ein Pferd. Von der links anschließenden Platte I 475 ist der rechte Unterschenkel der Fig. 4 zu sehen. Links ist ein Kämpferpaar über einem Gefallenen angeordnet, rechts ist ein Fußkämpfer dargestellt, der eine berittene Amazone attackiert. An die Seitenränder ist je ein Baumstamm gesetzt. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich nach oben.
Figur 1: Der Krieger stürmt im Ausfallschritt mit dem linken Bein voran nach rechts gegen Fig. 3, den Oberkörper zum Betrachter gewandt. Sein rechter Unterschenkel

Fig. 1: H 44 (mit Helmbusch); Schild Dm ca. 25,6; Fig. 2: H max. 15; L 60,5; Fig. 3: H 50 (mit Mantelfalten 53,5); Fig. 4: H 51 (ohne Helmbusch); Schild Dm 25,5; Fig. 5 (Pferd): H 52,5; L 66,1 (mit Schweif); Fig. 6: H noch 37; B 27 (ohne Speer); 45,3 (mit Speer)
Relief: H max. 3–3,5

Erhaltung:
Die Platte ist aus zwei Teilen zusammengesetzt, der Bruch verläuft schräg im linken Teil der Platte von oben nach rechts unten. An den Bruchkanten wurden vier Steinsplitter angefügt; ca. zwei Drittel des rechten oberen Randes sind ausgebrochen.
Reliefläche: graue Patina; stellenweise Flechten; Bohrlöcher, Hohlräume; zwischen Fig. 5 und Fig. 6 befindet sich eine kraterartige Vertiefung (7 cm von höchster Reliefstelle); die Gesichter der Fig. sind verwaschen.
Os: rechts graue Patina; an der verwaschenen Oberfläche kaum Bearbeitungsspuren erkennbar; vereinzelte große Bohrlöcher, Hohlräume. Am linken Block Flechten und Risse; ca. mittig befindet sich ein kleines rezentes Loch, Absplitterungen und Ausbrüche zur Rs
Us: weißlich-hellbraune Oberfläche; Saum, grober Spm, Bohrlöcher, Risse; Ausbrüche zur Rs, bes. beim Bruch
linke Stoßfläche: weißliche Oberfläche; Saum verwaschen und gräuliche Patina, sonst grob behauen; Ausbrüche zur Rs und Us; Bohrlöcher, Hohlräume
rechte Stoßfläche: graue Patina; Oberfläche verwaschen; Saum, kaum Spm erkennbar; Ausbruch an der rechten oberen Ecke und zur Rs; Bohrlöcher, Hohlräume, Risse
Farbspuren: Blau am Helmbusch der Fig. 1; Rot am Helm von Fig. 1 (?); an der Schildinnenseite von Fig. 1; oberhalb des Armes und an der Hinterseite des Helmes der Fig. 4

befindet sich auf der links anschließenden Platte I 475. Der etwas gebeugte rechte Arm ist bereit, mit dem waagerecht gehaltenen Schwert in der Hand zuzustoßen. Der linke gebeugte Arm hält den Rundschild, dessen Innenseite sichtbar ist. Der Krieger trägt einen kurzen gegürteten Chiton und einen Pilos mit Stirnschutz und hohem Kammbusch, von dem einzelne Federn abstehen. Er ist jugendlich und bartlos, das Gesicht ist im Profil gezeigt und gut erhalten, die Nase, der Mund, das Kinn und das rechte Auge sind gut erkennbar. Unter dem Helm kommen glatte, zur rechten Wange gestrichene Haarsträhnen zum Vorschein. Unterhalb des rechten Knies ist die Wade der Fig. 4 der Platte I 475 zu sehen.
Figur 2: Die gestürzte Amazone liegt rücklings auf dem Boden, getroffen vom Schwert der Fig. 1. Das linke Bein ist ausgestreckt, der Fuß befindet sich auf der Platte I 475. Das rechte Bein ist aufgestellt. Beide Arme fallen über den Kopf nach hinten. Mit der rechten Hand umfasst sie einen Stein. Die linke Hand ist verwittert. Die Verwundete trägt einen kurzen gegürteten Chiton bzw. eine Exomis, die die rechte Brust freilässt und so verrutscht ist, dass auch die linke Brust zu sehen ist. An der linken Hüfte hängt ein breiter Köcher. Sie hat den Kopf in den Nacken geworfen, das Gesicht ist verwaschen, ihr Haar hängt in dicken Strähnen auf den Boden herab.
Figur 3: Die Amazone stürmt in weiter Schrittstellung nach links auf Fig. 1 zu, umklammert mit der linken Hand den Schildrand des Gegners und versucht, den Schild an sich zu reißen. Der Körper der Gefallenen Fig. 2 verdeckt ihren rechten Unterschenkel. Mit dem rechten Arm holt sie über dem Kopf zum Hieb mit der Axt aus, die vor ihrem Kopf in flachem Relief zu sehen ist. Sie trägt einen kurzen gegürteten Chiton und eine Chlamys, die sich in dichten Falten hoch über Kopf und Rücken aufbauscht, außerdem eine phrygische Mütze, deren Zipfel über dem Schwert erkennbar ist. Eine durch Buckellocken strukturierte Haarmasse fällt auf die linke Schulter. Der Kopf und die Mantelfalten sind stark verwittert.
Figur 4: Der Krieger steht mit dem rechten Fuß voran hinter der Reiterin Fig. 6. Mit dem linken Bein, das von dem linken der Fig. 3 und dem Arm der Fig. 2 überschnitten wird, stößt er sich vom Boden ab. Er ist im Profil nach rechts dargestellt und attackiert Fig. 6 mit seinem Speer, den er mit dem in Brusthöhe angewinkelten rechten Arm führt. Seine Bewegung ist zurückhaltend, er hält schützend den Rundschild, dessen Innenseite fast zur Gänze sichtbar ist, der Amazone entgegen. Der Krieger trägt einen kurzen Chiton und einen Panzer mit zweireihigen Pteryges sowie einen attischen Helm mit Nackenschutz und Stirnklappe, dessen Helmbusch weggebrochen ist. Einzelne Federn zeichnen sich noch schwach im Relief ab. Das vermutlich vollbärtige Gesicht ist verwittert.
Figur 5: Das Pferd reitet nach rechts und hat die Vorderbeine und das linke Hinterbein in der Luft. Die Vorderbeine setzen sich auf der rechts anschließenden Platte I 477 fort. Das Tier ist von kräftiger Statur, hat eine kurze Stehmähne und etwas zurückgelegte Ohren. Der Kopf ist zerstört, darüber befindet sich eine Vertiefung im Relief (zerstört oder ausgewittert?). Der Schweif des Pferdes verläuft entlang seines Oberschenkels, zwischen den Hinterbeinen sind die Geschlechtsteile sichtbar.
Figur 6: Die nach rechts und ohne Sattel reitende Amazone dreht ihren Oberkörper aus dem Relief heraus nach hinten und stößt ihren Speer, der den Schild kreuzt, gegen den Krieger Fig. 4. Der Schaft des Speeres verläuft vor dessen Schild. Das rechte Bein streckt sie schräg nach vor, die Fußspitze ist abgesplittert, von dem linken Fuß ist die Spitze unterhalb des Bauches des Pferdes Fig. 5 am Reliefgrund zu sehen. Der linke Arm ist verwittert, der rechte Arm nicht erkennbar, der Kopf ist weggebrochen. Die Kriegerin trägt ein eng anliegendes Trikot. Kopf und linker Arm sind ausgewittert und verwaschen.

I 477 (TAF. 112, 1; 203, 1)

Maße:
Platte: L oben noch 124,4; L unten 128; L Rs oben 126; unten 126; H links 58,5; H Mitte 59,3; H rechts 59,8; H Rs links 58; rechts 59; DL oben: H 4 cm; B 3,8 cm; T 2,5–3 cm; von der Ok ca. 7 cm; von der Uk 0,477; vom Reliefrand links ca. 0,11; DL unten: H 5 cm; B 3,6 cm; T ca. 2,4 cm; von der Ok 0,311; von der Uk 0,22; vom Reliefrand ca. 0,115; am rechten Rand ansteigend zur rechten Kante T 8,5 cm
Reliefffläche rechts: H 59,8; B 67,7
Rand: oben 2; unten 2,5–3; rechts 2–4,5
Fig. 1: H 53; Schild Dm 24; Fig. 2 (Pferd): H 51,6; Fig. 3: H ca. 37,5
Relief: H max. 3–3,5

Erhaltung:
Absplitterungen an den Rändern.
Reliefffläche: hellgraue Patina; Bohrlöcher, Hohlräume unterschiedlicher Größe; im nicht reliefierten Teil Flechten; Absplitterungen an den Rändern des reliefierten Teiles. Gesicht von Fig. 1 verwischt, rechter Arm skelettiert, linker Fuß Fig. 1 und 2 verbrochen
Os: graue Patina; grob behauen, Oberfläche verwaschen; kleinere Bohrlöcher, Hohlräume; mittig ein kleines rezentes Loch
Us: weißlich-gräuliche Oberfläche; Saum mit Zahneisen, sonst mittelgrober bis grober Spm; Absplitterungen zur Rs
linke Stoßfläche: weißliche Oberfläche; Saum entlang der Kante tw. Bruch, sonst grob behauen; Bohrlöcher; Ausbrüche zur Reliefffläche, Os
rechte Stoßfläche: gräuliche Patina; Saum mit mittelgrobem Spm und grob behauen; Bohrlöcher, Risse; Ausbrüche zur Rs, Os

Auf dieser Platte ist nur die linke Hälfte mit Relief erhalten, die rechte wurde ohne Rücksicht auf die Figuren sekundär abgearbeitet. Auf dieser Fläche befinden sich zwei quadratische Einlassungen, die als DL dienten (s. Maße). Das Relief zeigt einen Krieger nach links und eine berittene Amazone. Die Kruppe und Teile der Hinterbeine des Pferdes sowie Kopf und linker Arm der Amazone sind abgemeißelt. An den linken Rand ist ein Baumstamm gesetzt. Der rechte ansteigende Rand ist grob behauen, im unteren Bereich ist noch der Rest eines Baumstammes zu erkennen. Die rechte Plattenseite ist schräg geschnitten und verjüngt sich geringfügig nach oben.
Figur 1: Hinter dem Krieger sind die Hufe und ein Stück der Vorderbeine des Pferdes Fig. 5 der Platte I 476 sowie im unteren Teil am Rand ein Stück des Baumstammes zu sehen. Der Hoplit schreitet im Ausfallschritt nach rechts und ist im Dreiviertelprofil gezeigt. Der linke Fuß ist abgesplittert. Sein rechter Fuß verschwindet hinter dem Baumstamm am linken Rand. Beide Arme hält er etwas angewinkelt vor dem Körper, in der rechten, verwitterten Hand führte er vermutlich ein nicht erkennbares, ursprünglich vielleicht gemaltes Schwert, mit der linken umfasst er den Bügel und Griff des Rundschildes, dessen Innenseite sichtbar ist. Eine Schwertscheide ist nicht deutlich zu erkennen, die Haltung der Hand deutet auf eine schräge Führung einer Waffe, wobei ein Speer wiederum nicht in Frage kommt. Er trägt einen kurzen Chiton, einen Panzer mit einreihigen Pteryges und eine Chlamys, die vor der Brust befestigt ist und am Rücken fächerförmig in gratig ausgeführten Faltenbögen hochflattert. Den Kopf bedeckt ein Pilos. Er ist jugendlich und bartlos, das Gesicht ist verwaschen, im Nacken und auf der Stirn sind die Strähnen des kinnlangen Haares zu sehen.
Figur 2: Das Pferd bäumt sich auf, die Vorderbeine sind in der Luft, aber vom Schild der Fig. 1 verdeckt. Das linke Hinterbein ist vom Boden abgehoben und z. T. verbrochen, das rechte wurde, ebenso wie die Kruppe, abgemeißelt. Das Tier hat eine kurze Stehmähne, der Kopf ist etwas verwittert und reicht in den Plattenrand bis zur Oberkante des Steines.
Figur 3: Die Amazone reitet ohne Sattel und wendet den Oberkörper nach hinten, vermutlich einem Gegner oder wahrscheinlicher einer Amazone zu, die auf dem sekundär abgearbeiteten Teil der Platte zu Pferd nach links galoppierte. Auf der rechts anschließenden Platte I 478 sind am linken Rand noch ein Stück der Kruppe und der Schweif eines Pferdes zu sehen. Die Beine der Reiterin hängen lang herab, der linke Fuß ist weggebrochen, der rechte ist unterhalb des Pferdebauches sichtbar. Ihren rechten Arm führt sie vor den Hals des Pferdes nach links und umfasst wahrscheinlich ein Schwert, von dem nur der Griff zu sehen ist (oder sie hält die Zügel?). Der linke Arm und der Kopf sind abgearbeitet. Sie trägt ein eng anliegendes und gegürtetes Trikot sowie eine Chlamys, die neben ihrer rechten Schulter in geschwungenen Falten aufflattert.

I 478 (TAF. 113, 1-4; 114, 1. 2; 203, 1)

Maße:
Platte: L oben 130,7; L unten noch 131,5; L Rs oben 117,5; unten 136; H links 60,4; H Mitte 59,4; H rechts 58,7; H Rs links 59; rechts 58
Rand: oben 2–3; unten 3,6–5; links 3,3; rechts noch 2,8
Fig. 1 (Kruppe und Schweif des abgemeißelten Pferdes auf I 477): L noch ca. 26; H max. 15,3; Fig. 2 (Pferd): H 49; L 38,3; Kopf L 19,5; Fig. 3: H noch 37,5; Kopf H noch 7,5; B 6,6;

Auf dieser Platte sind vier Amazonen dargestellt, davon zwei zu Pferd. Am linken Plattenrand sind Kruppe und Schweif eines weiteren Pferdes zu sehen. Die Reiterinnen stürmen in behändem Galopp nach links, am rechten Bildrand stützt eine Amazone eine verwundete Gefährtin. An den linken Seitenrand ist ein Baumstamm gesetzt. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich geringfügig nach oben.
Figur 1: Von dem Pferd ist nur ein kleines Stück der Kruppe sowie der Schweif als glatter Reliefteil am linken Bildrand dargestellt. Der restliche Körper des Tieres befand sich ursprünglich auf der links anschließenden Platte I 477 und wurde sekundär abgemeißelt.

Fig. 4 (Pferd): H noch 51,2; L 59,3; Kopf L 20; Fig. 5: H 40,9; Kopf H 10,5; Schild L 12; Kopf H ca. 8; B 6; Fig. 6: H 54,5; Kopf H 11; B 6,5; Fig. 7: H 49 (mit Arm 51); Kopf H 8–9; B 7
Relief: H max. 3,5–4

Erhaltung:
Die linke untere Ecke ist bis zur Rs ausgebrochen, Absplitterungen an den Rändern, der rechte Rand ist bis auf ein kleines Stück oben gänzlich ausgebrochen.
Reliefflläche: hellgraue Patina; tw. Flechten; Gesichter der Fig. verwaschen und verrieben; über Armen der Fig. 1 ein Bohrloch; oberflächliche Ausbrüche an der rechten und linken unteren Ecke und links am unteren Rand
Os: graue Patina, Oberfläche verwaschen; keine Meißelspuren erkennbar; vereinzelt Bohrlöcher, Hohlräume; Flechten; links der Mitte ein kleines rezentes Loch; Ausbrüche zur Rs
Us: weißliche Oberfläche; Saum recht gut geglättet; sonst grober bis sehr grober Spm; stellenweise rötliche Färbung; kleine Bohrlöcher; Ausbruch an der linken Ecke
linke Stoßfläche: hellgraue Patina; Saum und grob behauen; Bohrlöcher, Risse; Ausbrüche zur Rs und zur linken unteren Ecke
rechte Stoßfläche: hellbraune-gräuliche Patina; Saum, sonst grob behauen; Bohrlöcher, Risse; Ausbrüche zur Rs
Farbspur: Blau am Reliefgrund hinter der Kruppe des Pferdes Fig. 4 und über der Mantelfalte von Fig. 6

Fig. 2: Das Pferd sprengt im Galopp nach links, die Vorderbeine sind in der Luft. Beide Vorderbeine sind nur bis zur Ferse zu sehen, das linke wird von der Kruppe der Fig. 1 verdeckt, das rechte war wohl an der links anschließenden Platte I 477 fortgesetzt und wurde sekundär abgemeißelt. Nur das linke Hinterbein berührt den Boden. Beide Hinterbeine sind verbrochen. Die Kruppe wird vom Pferd Fig. 4 verdeckt. Das Tier ist von kräftiger Statur und hat eine kurze Stehmähne, die in den oberen Plattenrand ragt. Die Ohren sind etwas zurückgelegt. Das Maul stößt an den linken Plattenrand, das Auge ist sichtbar.
Figur 3: Die Amazone reitet ohne Schabracke auf Fig. 2. Ihr linkes Bein ist schräg nach unten ausgestreckt, das rechte ist nicht sichtbar. Mit dem vorgestreckten linken Arm hält sie den Bogen, der durch Malerei dargestellt war, mit der rechten spannt sie die Sehne mit dem Pfeil, die vermutlich ebenfalls aufgemalt waren. Sie trägt ein eng anliegendes Trikot oder eher einen Chiton, von dem nur der Saum am Oberschenkel zart im Relief erkennbar ist. An der linken Hüfte ist eine Pelte befestigt. Der Kopf ist abgesplittert, nur das Gesichtsprofil zeichnet sich im Relief ab.
Figur 4: Etwas nach hinten versetzt galoppiert das Pferd verhaltener als Fig. 2 nach links. Die Vorderbeine befinden sich in der Luft, die Hinterbeine sind eingeknickt, nur das linke hat Bodenhaftung. Das Tier ist von kräftiger Statur und hat eine kurze kammartige Mähne, die Ohren sind angelegt, der Kopf ist etwas zum Hals angezogen. Der Schweif ist nur im Ansatz zu sehen, denn er ist abgesplittert und verläuft hinter den Mantelfalten von Fig. 6. Zwischen den Hinterbeinen sind die Geschlechtsteile sichtbar.
Figur 5: Die Amazone reitet in gespannter Körperhaltung ohne Sattel nach links, das linke Bein schräg vorgestreckt, das rechte ist nicht zu sehen. Ihr Oberkörper ist etwas nach hinten gebeugt, um das Pferd im Tempo zu zügeln. Die linke Hand zieht die Pelte dicht an den Oberkörper, die rechte ist etwas vorgestreckt und hält (aufgemalte) Zügel. Die Amazone trägt einen kurzen Chiton und eine Chlamys, die am Rücken herabfällt und durch die Bewegung geschwungene Falten bildet. Auf dem Kopf hat sie eine phrygische Mütze. Das Gesicht ist verrieben, Kopfhaar zeichnet sich nicht ab.
Figur 6: Die Kriegerin ist in Schrittstellung nach rechts gezeigt, dreht den Oberkörper zum Betrachter und stützt die verwundete Gefährtin Fig. 7, um sie vom Kampfgeschehen wegzuführen. Die rechte Hand umfasst den linken Arm der Verwundeten, der sich auf ihren Schultern abstützt. Mit dem nicht sichtbaren linken Arm stützt sie vermutlich den Rücken der Fig. 7. Die Amazone trägt einen knielangen gegürteten Chiton und eine Chlamys, deren Falten am Rücken fächerförmig aufflattern. Die Falten links von dieser Figur gehören offenbar zum Mantel der Fig. 7. Am Schritt und am Bauch sind sichelförmige Falten erkennbar. Den Kopf bedeckt eine phrygische Mütze, das Gesicht ist verrieben und lässt keine Struktur erkennen.
Figur 7: Die verwundete Amazone setzt behutsam das rechte Bein zum Schritt vor. Das linke Bein wird von dem rechten der Fig. 6 tw. verdeckt. Mit dem rechten Arm stützt sie sich auf den Schultern der Begleiterin ab, mit dem linken auf einen Speer, dessen Schaft sie am oberen Ende mit der Hand umgreift. Der untere Teil des Speeres war vermutlich durch Malerei ergänzt und zeichnet sich nicht im Relief ab. Die Amazone ist mit einem knielangen gegürteten und eng gefältelten Chiton bekleidet. Am Hals sind die Falten einer Chlamys zu sehen, die vor der Brust befestigt ist. Ihre Kalotte zeigt keine Haarstruktur, an der Schläfe und am Hals sind Reste von buckelförmigen Locken zu sehen. Vielleicht war die Haarmasse ursprünglich durch Malerei strukturiert. Das Gesicht ist verbrochen.

I 479 (TAF. 115, 1. 2; 116, 2; 203, 1)

Maße:
Platte: L oben 103,3; L unten 98,5; L Rs oben 101,5; unten 89; H links 58,2; H Mitte 57,6; H rechts 57; H Rs links 58; rechts 57; Abarbeitung rechts unten: L 22,5 (oben); 22 (unten); H 12–13; T links 4,5
Rand: 2–3,2; unten 1,7–14,5 (Fels); links 1,5–4 (Ast 4,5); rechts 1,5–3,1 (Ast 1: 5, Ast 2: 9)
Fig. 1 (Pferd): H noch 51,2; L 68; Kopf H 21; Fig. 2: H 38,5; L 26 (Ellenbogen); 34 (Speer); 43,5 (Gewand); Kopf H 7,5; Fig. 3: H 38,5; Schild L max. 20,5; Kopf H 8,5
Relief: H max. 5 (sonst ca. 3–4,5)

Erhaltung:
Relieffl, graue Patina, Oberfläche verwaschen, bes. die Gesichter der Fig.; Gliedmaßen sind tw. abgesplittert; Bohrlöcher, Hohlräume; Flechten; Absplitterung an der linken unteren Ecke; Ränder stark abgesplittert
Os: graue Patina, Oberfläche sehr verwaschen, grob behauen; Flechten; tiefe Bohrlöcher, Hohlräume; mittig ein kleines rezentes Loch; Ausbrüche zur linken Ss
Us: Saum, sonst grober bis sehr grober Spm; Spuren von Erde – rötliche Färbung; Ausbrüche zur Rs und zu den Ss
linke Stoßfläche: hellgraue Patina, weißliche Oberfläche sehr verwittert; Saum noch erkennbar, sonst sehr grober Spm; viele Bohrlöcher, Hohlräume und Risse; Ausbrüche zur Rs, Os, Us
rechte Stoßfläche: graue Patina; Saum, sonst sehr grober Spm; Bohrlöcher, Hohlräume und Spalten
Farbspuren: Rot an Mantelfalten und zw. Körper und Armbeuge von Fig. 2
eine Harzkittung über den Mantelfalten von Fig. 2 in einem Hohlraum

Auf der Platte ist ein Kämpferpaar dargestellt, eine berittene Amazone und ein Fußkämpfer. An beide Seitenränder ist ein Baumstamm gesetzt. Der Baumstamm und die Aststümpfe am rechten Plattenrand weisen Absplitterungen auf. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich nach unten, an der rechten Seite stärker, an der linken nur geringfügig. Die rechteckige Vertiefung an der rechten unteren Ecke geht vermutlich auf eine sekundäre Abarbeitung am Unterschenkel der Fig. 3 und am Felsen (im Zuge des Einbaus) zurück.
Figur 1: Das Pferd sprengt im Galopp nach rechts über felsiges Gelände, die Vorderbeine in der Luft, die beiden hinteren Hufe stehen auf felsigem Terrain. Das Tier hat einen langen Rücken, die kurze Stehmähne ist abgewittert und verwaschen, ebenso der Kopf und die Halspartie, die sich noch schwach im Relief abzeichnen. Das Ende des Schweifes verschwindet hinter dem Baumstamm am linken Rand, der abgesplittert ist. In schwachem Relief zeichnen sich Zaumzeug und Pektorale ab.
Figur 2: Die Amazone reitet ohne Sattel, das rechte Bein in flachem Relief nach hinten gebeugt, das linke hält sie schräg nach vorne gestreckt, der Fuß ist unterhalb des Bauches von Fig. 1 am Reliefgrund zu sehen. Mit dem rechten Arm hält sie den Speer und holt zum Stoß aus. Der Schaft des Speeres verläuft waagerecht oberhalb der Kruppe, entlang der Hüfte der Reiterin und vor dem Hals der Pferdes und hat ein verdicktes Ende. Der vordere Teil ist verwittert. Der linke Arm ist angewinkelt, die Hand verwittert. Bekleidet ist die Kriegerin mit einem gegürteten Chiton und einem vor der Brust befestigten Mantel, der in dichten und unregelmäßig geschwungenen Falten am Rücken hochflattert. Sie neigt den Kopf, der bis zum oberen Plattenrand reicht, nach vorne. Das von Locken gerahmte Gesicht ist verwittert. Vielleicht trug sie eine phrygische Mütze.
Figur 3: Der Krieger setzt das linke Bein auf einen hohen Stein und wehrt mit vorgebeugtem Oberkörper und schräg gehaltenem Rundschild in der Linken, hinter dem Kopf des Pferdes, den Angriff der Fig. 2 ab. Der rechte Arm ist angewinkelt, eine Waffe ist nicht zu sehen. Der rechte Unterschenkel ist nicht erhalten, an dieser Stelle befindet sich eine rechteckige, vermutlich sekundäre Abarbeitung. Der Hoplit trägt einen kurzen gegürteten Chiton und einen Pilos. Das Gesicht ist stark verwittert.

I 480 (TAF. 116, 1; 203, 1)

Maße:
Platte: L oben 85,5; L unten 97; L Rs oben 82; unten 90,5; H links 56,7; H rechts 57,2; H Rs links 57,5; rechts 56,5
Rand oben 2–3; unten 1,7–3,8; links ca. 2
Fig. 1: H noch 50; Fig. 2: H 53,8
Relief: H max. 3,5

Erhaltung:
Reliefflläche: graue Patina; Gesichter verwaschen und verwittert, rechtes Bein Fig. 1 und linkes Bein Fig. 2 fehlen – kein Bruch am Grund zu erkennen (ursprünglich bemalt?); über gesamter Oberfläche, vor allem im reliefierten Teil Bohrlöcher, Hohlräume. Starke Ausbrüche an den Rändern.
Os: graue Patina; grober Spm, tiefe Bohrlöcher, Hohlräume und Spalten; über Schild rundes rezentes Loch; Ausbrüche zur Rs
Us: weißliche Oberfläche; entlang der Kante Spuren von Zahneisen, dahinter mittelgrober Spm; Sinterbildung mir rötlicher Färbung; links Bohrlöcher, Hohlräume; Absplitterungen zur Reliefflläche und Rs

In der Mitte der Bildfläche ist ein Kämpferpaar zu sehen, die rechte Figur ist eine Amazone. An den linken Rand ist ein Baumstamm gesetzt, der rechte Rand bildet den Abschluss des Frieses zur inneren NW-Ecke und verdickt sich nach unten. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich links nach oben, rechts nach unten.
Figur 1: Der Krieger ist im Ausfallschritt mit dem linken Bein voran nach rechts gezeigt. Rechter Arm und rechtes Bein sind verwittert und nur der Verlauf des Oberarmes und ein Stück vom Oberschenkel lassen sich als schwache Kontur am Reliefgrund erkennen. Er führte mit der Rechten das Schwert, dessen Spitze an der Hüfte zu sehen ist. Mit dem Rundschild am linken vorgestreckten Arm schützt er sich gegen den Angriff der Fig. 2. Die Innenseite des perspektivisch verkürzt dargestellten Schildes ist sichtbar. Der untere Schildrand geht in den Reliefgrund über, der obere ist in hohem Relief gearbeitet. Soweit erkennbar, trägt der Krieger einen kurzen Chiton, vielleicht auch einen Panzer und einen Pilos. Das Gesicht ist stark verwittert, er war vermutlich vollbärtig.
Figur 2: Von der Amazone, die in Schrittstellung nach links mit dem linken Bein voran gezeigt ist, sind der rechte Arm und das rechte Bein verwittert und nicht mehr erkennbar. Verwitterungsspuren oberhalb der Schulter lassen vermuten, dass der rechte Arm nach oben angewinkelt war und mit einer Waffe zum Schlag ausholte. Der linke

linke Stoßfläche: graue Patina; im Bereich des erhaltenen Randes recht glatt, sonst mittelgrober bis mehrheitlich grober Spm, im oberen Bereich ein tiefes Bohrloch; kleine Bohrlöcher, Risse
rechte Stoßfläche: weißliche Oberfläche; mittelgrobe bis grobe, tw. längliche dünne Spm-Spuren, über gesamte Tiefe primäre keilförmige Einmeißelungen im oberen Teil; ca. 5–6 cm an unteren Kante eher glatt

Literatur:
Benndorf – Niemann 1889, 129–143 Taf. 14. 15; Noack 1893, 305–332; Gurlitt 1894, 283–289; Mackenzie 1898, 159–162; Koepp 1907, 70–77; Körte 1916, 257–288, bes. 271 f.; Löwy 1929, 58 Abb. 78; Praschniker 1933a, 18 f. 31–40 Abb. 9. 10; Eichler 1950, 63–66 Taf. 22/23; Borchhardt 1976a, 141–143; Childs 1976, 286–293 Abb. 5. 9. 12; Devambez – Kauffmann-Samaras 1981, 613 Nr. 420 Taf. 491; Bruns-Özgan 1987, 56–81; Oberleitner 1994, 36–44 Abb. 81–88; Marksteiner 2002, 186–189; Benda-Weber 2005, 157–159; Barringer 2008, 181 Abb. 138; Kolb 2008a, 81–93; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 209–218.

Unterschenkel und der Fuß sind an der Oberfläche abgesplittert. Vom linken Arm der Figur ist nur ein Stück des Oberarmes sichtbar, da er hinter dem Schild des Gegners verläuft oder zur Brust hin angewinkelt ist. Die Amazone ist in Rückenansicht dargestellt, der Kopf im Profil nach links. Bekleidet ist sie mit einem knielangen gegürteten Chiton und einer phrygischen Mütze. Das Gesicht ist durch Verwitterung stark zerstört.

DER RAUB DER LEUKIPPIDEN, I 530-I 546; (I 571)[21] (TAF. 117-130; 200, 2-201, 2)

Nordwand, links; obere und untere Friesreihe

Die Friesreihen erstrecken sich insgesamt über eine Länge von ca. 16,25 m und setzen sich aus 17 Platten zusammen. Insgesamt sind 62 Figuren dargestellt, davon jeweils 31 in einer Friesreihe. Von allen Figuren sind 14 weiblich, 12 sind Tiere, 10 davon Pferde. Das Thema gliedert sich in zwei Szenen, die auf jeweils zwei Plattenreihen übereinander angeordnet sind. Im linken Teil sind acht Platten mit der Darstellung des Frauenraubes und im rechten Teil neun Platten mit der Darstellung von Festgästen sowie der Vorbereitungen zu einem Festmahl gezeigt. Der Frauenraub mit den Gespannen und Verfolgern wird auf der Ebene der unteren Plattenreihe, also parallel vorzustellen sein, die Szenen mit den Festgästen und Vorbereitungen zum Festmahl sind hingegen in unterschiedlichen räumlichen Bereichen zu betrachten. Auf der linken Hälfte ist über beide Friesreihen ein Gebäude mit Säulen und einem Giebeldach ausgearbeitet, in der rechten oberen Hälfte sind Kochtöpfe und Tische zu sehen.

I 530 (TAF. 117, 1. 2; 200, 2)

Maße:
Platte: L oben 113,9; L unten 114,7; L Rs oben 108–111; unten 115; H links 44,5; H Mitte 43,7; H rechts max. 43,6; H Rs links 44,5; rechts 43,5
Rand: oben noch 2–2,5; unten 0,8–2,4; links 1,5–2,5; rechts 2–2,8
Fig. 1: H 40,6; Fig. 2: H 40,7; Fig. 3: H 40
Relief: H max. 3–3,2

Das Relief zeigt drei Figuren in lockerer Anordnung nach rechts. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich geringfügig nach oben.
Figur 1: Der Krieger bewegt sich im Laufschritt mit dem linken Bein voran nach rechts. Der rechte Fuß reicht in den Plattenrand. Mit der Rechten schultert er einen Speer, der angewinkelte linke Arm hält den Rundschild, von dem nur ein Segment der Innenseite sichtbar ist. Er trägt einen kurzen gegürteten Chiton und einen Pilos. Sein Gesicht ist verrieben, vermutlich ist er bartlos. Im Nacken unter dem Helmrand sind Haarsträhnen zu sehen.
Figur 2: Der Hoplit ist in Schrittstellung mit dem linken Bein voran nach rechts gezeigt, der Oberkörper ist dem Betrachter zugewandt, denn er mahnt mit einer weit ausholenden Geste des rechten Armes den Krieger Fig. 1 zur Eile. Mit der Linken schultert er einen Speer. Die Gliedmaßen sind tw. skelettiert, Körper und Kopf sind stark abge-

21 Diese Platte gehört thematisch zur Jagd und wird dort besprochen.

Erhaltung:
Die Platte ist aus zwei Teilen zusammengefügt, von der rechten unteren Ecke, die weggebrochen ist, verläuft zum oberen Rand hin ein Bruch. Die Ränder sind großteils abgesplittert.
Reliefflläche: hellgraue Patina; zahlreiche, teils große Bohrlöcher, Hohlräume, Flechten; Fig. verrieben, Beine tw. skelettiert
Os: graue Patina, tw. weißliche Oberfläche, verrieben; viele Bohrlöcher, Hohlräume (im rechten Fragment); Flechten; im rechten Bruchfragment ein kleines rezentes Loch; Ausbrüche zur Rs
Us: hellbraune Patina, zur Rs weißliche Oberfläche mit rötlicher Färbung; Saum mit ganz kleinen Bohrlöchern; sonst mittelgrober Spm; Bohrlöcher, Risse; Ausbruch an der rechten unteren Ecke und an der linken Ecke zur Rs
linke Stoßfläche: graue Patina; Saum, sonst grober Spm; Bohrlöcher, Hohlräume, Risse; rechte hintere Ecke ausgebrochen
rechte Stoßfläche: hellgraue Patina; Saum, grober Spm; Bohrlöcher, Hohlräume, Risse; Ausbruch zur Rs, Us, Os

wittert. Die Konturen lassen vermuten, dass er den Kopf nach hinten wendet, um die Armbewegung zu unterstreichen. Bekleidet ist der Krieger mit einem kurzen Chiton und einem Panzer mit zweireihigen Pteryges. Die S-förmig geschwungenen Falten einer Chlamys sind am Reliefgrund zu sehen.
Figur 3: Der Krieger setzt seinen Schritt mit dem linken Bein voran nach rechts, den Oberkörper etwas vorgeneigt. Sein rechter Arm ist gesenkt, die Hand umfasst ein Schwert. Der vorgestreckte linke Arm hält den Rundschild, von dem nur der obere Bogen im Relief gearbeitet ist und dessen Innenseite sichtbar ist. Die Schildfläche verläuft im Reliefgrund, der untere Schildrand ist nicht ausgearbeitet und war ursprünglich vielleicht durch Malerei ergänzt. Der Krieger trägt einen kurzen gegürteten Chiton und einen attischen (?) Helm oder eher einen Pilos, dessen Spitze abgewittert ist. Er ist vollbärtig, das Gesicht ist verwittert, Nase und Lippen sind noch zu erkennen.

I 531 (TAF. 118, 1-3; 200, 2)

Maße:
Platte: L oben 77,8; L unten 83,5; L Rs oben 78; unten 82; H links 43,7; H Mitte 43,7; H rechts 43,5; H Rs links 43,5; rechts 43,5
Rand: oben noch 2 cm; unten 1,5–2,5; links 2–3,2 (Ast 6,2 cm); rechts 1,5–2
Pferde Fig. 1a: H 37,5; L max. 31; Fig. 1b: H 39; L max. 39; Fig. 1c: H 38; L max. 38; Fig. 1d: H 38,3; L 45; Fig. 2: H 17,7 (mit Mantel 19,5); Fig. 3: H 21,5; Fig. 4 (= I 532, Fig. 1): H 23,7; L 24
Relief: H max. 4–4,5

Erhaltung:
Reliefflläche: Oberfläche stark verwaschen, bes. die Gesichter; hellgraue Patina, Flechten; Bohrlöcher, Hohlräume bei den Köpfen von Fig. 1–4; Sinterbildung mit rötlicher Färbung. Eine Harzkittung ist unterhalb der Vorderbeine der Pferde an der linken Ecke erhalten.
Os: weißliche Oberfläche; Saum, mittelgrober Spm; kleine Bohrlöcher; ein kleines rezentes Loch; Ausbrüche zur Rs
Us: weißliche Oberfläche; Saum, mittelgrober Spm, sonst grober Spm; Bohrlöcher, Hohlräume bes. links; Sinterbildung mit rötlicher Färbung
linke Stoßfläche: graue Patina; Saum, sonst sehr grober Spm; Bohrlöcher, Hohlräume; kleine Ausbrüche zur Rs
rechte Stoßfläche: hellgraue Patina; Saum mit Spm-Hieben; zur Rs Sinterbildung mit rötlicher Färbung; kleine Absplitterungen zur Rs

Das Relief zeigt einen Frauenraub: eine Quadriga nach links mit einen Wagenlenker sowie zwei weitere Figuren, von denen die weibliche nur zur Hälfte auf dieser Platte dargestellt ist. An den linken Rand ist ein Baumstamm gesetzt, von dem oben ein Ast absteht. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich nach oben, an der linken Seite nur geringfügig.
Figur 1a–d: Die unterschiedliche Haltung der vier Pferde des Gespanns verrät eine dramatische Handlung. Alle haben eine kurze Stehmähne und setzen mit erhobenen Vorderbeinen zum Galopp an. Das rechte Beipferd Fig. 1a neigt den gesenkten Kopf bis zum Hals. Nur die rechte Vorderhand und die Hinterbeine sind am Reliefgrund zu sehen. Fig. 1b wendet den Kopf über die linke Schulter zu Fig. 1c. Der Kopf ist etwas verwittert. Fig. 1c ist geradeaus positioniert und zieht den Kopf zum Hals. Fig. 1d, in vorderster Reliefebene und als Einzige zur Gänze dargestellt, hebt den Kopf hoch, die Ohren sind angelegt. Geschlechtsteile sind bei allen Pferden schwach erkennbar. Zwischen dem Nacken der Fig. 1b und dem Maul von Fig. 1c ist am Reliefgrund ein Zügel des Gespanns zu sehen. Hinter der Kruppe von Fig. 1d sieht man ein Stück des Wagenrades mit der Nabe und drei Speichen sowie einen Teil des Radkranzes.
Figur 2: Der Wagenlenker steht angespannt im Wagenkasten. Er ist bis zur Hüfte zu sehen, beide Arme sind seitlich angezogen und er hat Mühe, die Zügel zu halten bzw. das Gespann zu lenken. Er trägt vermutlich einen Chiton, vor der Brust ist ein Mantel befestigt, der hinter seinem Kopf wie ein Fächer aufgebauscht ist. Kopf und Gesicht sind verrieben. Das nackenlange Haar ist erkennbar. Die Radspeichen sind z. T. ausgebrochen.
Figur 3: Der Jüngling steht hinter dem Wagenlenker und hält sich mit der rechten Hand an der Stange des Wagenkastens fest. Er wendet den Oberkörper und den Kopf nach hinten, den Verfolgern zu. Mit dem linken Arm hält er die geraubte Frau Fig. 4 um den Bauch, sein Handrücken ist deutlich zu sehen. Er trägt einen gegürteten Chiton und einen flachen Pilos, ist jugendlich und bartlos und sein dichtes Haar ist unter dem Helm sichtbar. Das Profil des Gesichtes ist etwas verwittert.
Figur 4: Von der weiblichen Figur sind ein Stück des Oberkörpers und die Beine zu sehen. Brust, Arme und Kopf sind auf der rechts anschließenden Platte I 532 gearbeitet. Sie liegt schräg mit dem Bauch nach unten im Arm der Fig. 3 und zappelt mit den Beinen. Die Falten des eng anliegenden Chitons zeichnen sich im Relief ab.

I 532 (TAF. 119, 1–3; 120, 2; 200, 2)

Maße:
Platte: L oben 127; L unten 117,5; L Rs oben ca. 123; unten 115,5; H links 43,3; H Mitte 42,5; H rechts 41,3; H Rs links 43; rechts 41,5
Rand: oben 1–1,3; unten 1,5–2; links 1–2,3; rechts 1–3,3; H Dach 5–19
Fig. 1 (= I 531, Fig. 4): H noch 7,5; Kopf H 9; Fig. 2: H 38,5; Kopf L ges. ca. 10; H 6; Fig. 3 (Pferd): H 38; L max. 39; Kopf L 13; Fig. 4: H 27; Kopf H 11; Fig. 5: H noch 23,5; Fig. 6: H max. 24; Kopf H 11; Dach des Gebäudes: L Schräge links 36; waagrechte Schräge bis Plattenrand 28; H 17,5–19,5 (mit Akroteren)
Relief: H max. 2,5

Erhaltung:
Reliefflfläche: graue Patina; über gesamter Oberfläche Bohrlöcher; Fig. 5 stark abgewittert, es sind nur noch lange Falten des Gewandes und grobe Konturen zu sehen; Höhe des Gesichtes nicht rekonstruierbar; Gesichter verwittert; schwache Strukturen erkennbar.
Os: graue Patina; schmaler Saum, verwaschen; sonst weißliche Oberfläche; Sinterbildung mit rötlicher Färbung; mittelgrober bis grober Spm; Bohrlöcher, Risse; links der Mitte ein kleines rezentes Loch
Us: schmaler Saum, dahinter mittelgrober bis etwas grober Spm; Sinterbildung mit rötlicher Färbung
linke Stoßfläche: weißliche Oberfläche; tw. Bruch; grob behauen; Bohrlöcher; Absplitterungen zur Relieffläche, Rs; großer Ausbruch
rechte Stoßfläche: graue Patina; weißliche Oberfläche; schmaler Saum, dahinter grob behauen; kleine Bohrlöcher, Hohlräume; kleine Absplitterungen zur Rs

Auf dieser Platte setzt sich die Frauenraubszene von I 531 fort: Links sind die Arme und der Kopf der geraubten Frau zu sehen, weiters zwei Verfolger, die der Quadriga nacheilen, einer zu Fuß und ein Reiter. Hinter dem Pferd läuft noch eine Figur und im rechten Bildteil ist ein Bewaffneter hinter der Giebelschräge eines Daches zu erkennen, das zu einem Gebäude gehört, welches sich auf der rechts anschließenden Platte (I 533) und auf den zwei darunter liegenden Platten (I 537 und I 538) fortsetzt. Zum oberen Plattenrand hin steigt der Reliefgrund sanft an. An die seitlichen Plattenränder ist je ein schmaler Baumstamm gesetzt, der rechte wird von dem Gebäude überschnitten, oben ist nur ein kleines Stück mit einem abstehenden Aststumpf erhalten, der Rest ist ausgebrochen. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich nach unten, an der rechten Seite nur geringfügig.

Figur 1: Von der geraubten Frau (= Fig. 4 auf I 531) sind in der linken oberen Ecke die Hilfe suchend den Verfolgern entgegengestreckten Arme und der an der Oberfläche verwitterte Kopf zu sehen. Der Reliefrest auf dem Kopf lässt eine hochgesteckte Frisur vermuten, im Nacken sind die Haarsträhnen deutlich zu sehen.

Figur 2: Der Krieger verfolgt die Quadriga der Platte I 531 zu Fuß nach links, mit dem linken Bein voran. Das rechte Bein ist von hinten zu sehen, der Fuß ist nach außen gestellt. Er ist nahezu gänzlich in Rückenansicht dargestellt, holt mit dem rechten Arm weit aus, um den Stein in seiner Hand auf die Entführer zu schleudern. Der linke vorgestreckte Arm bildet das Gegengewicht und zieht die Chlamys hoch, die von seiner linken Schulter herabfällt. Der Mann trägt einen kurzen gegürteten Chiton und einen Petasos. Das Gesicht ist im Profil gezeigt und an der Oberfläche verwittert.

Figur 3: Das Pferd des Verfolgers Fig. 4 sprengt im Galopp nach links, die Vorderbeine sind in der Luft. Das linke Bein berührt die Chitonfalten der Fig. 2. Das Größenverhältnis des Pferdes zu Fig. 2 und 4 scheint nicht realistisch, denn das Pferd ist klein und hat einen langen Rücken. Sein Hals ist kurz, der Kopf schmal, es hat eine kurze Stehmähne, vom Schweif ist nur die Rübe zu sehen. Zwischen den Hinterbeinen erkennt man die Geschlechtsteile.

Figur 4: Der Reiter sitzt ohne Sattel auf dem Pferd, das linke Bein nach vorne gestreckt. Der linke Arm ist dicht am Körper angewinkelt, die zur Faust aufgestellte Hand hält die Zügel. Sein rechter Arm ist nicht eindeutig sichtbar, vielleicht macht er eine ausholende Bewegung, der Rücken ist dem Betrachter zugewandt. Der Reiter trägt einen kurzen gegürteten Chiton und eine Chlamys, die sich am Rücken breit aufbauscht. Der Kopf ist etwas verwittert, das Profil des Gesichtes lässt sich noch erkennen und weist auf einen jungen bartlosen Mann. Auf dem Kopf trägt er einen Petasos. Die Nasenkontur und die Oberlippe sind erkennbar.

Figur 5: Der Verfolger schließt sich der Gruppe vor ihm an, ist aber so stark verwittert, dass nur noch ein paar Faltenbögen des Chitons oberhalb des ansteigenden Giebeldaches und links davon der Verlauf des linken Beines zu sehen sind. Das Reliefstück über der Schweifrübe des Pferdes gehört zur rechten Hand dieser Figur, die einen Speer schultert.

Figur 6: Der Krieger bewegt sich hinter dem Dach des Gebäudes, von dem ein Stück der verkürzt gezeigten Langseite und der Dachfirst mit ein paar Zinnen dargestellt ist, nach rechts. Der Oberkörper ist herausgedreht, der Kopf im Profil nach rechts. Die Kleidung ist nicht erkennbar, da der Oberkörper glatt ausgeführt ist. Der rechte Arm ist etwas hinter dem Körper angehoben und führt vielleicht ein Schwert, der linke ist etwas angewinkelt vorgestreckt und fasst den Rundschild, von dem ein Viertelkreis der Innenseite sichtbar ist. Der Krieger trägt einen Chiton und eventuell einen Panzer sowie einen Pilos, unter dem das nackenlange Haar zu sehen ist. Er hat einen Vollbart, das Gesicht ist z. T. verwittert, die Nasenkontur noch erkennbar.

I 533 (TAF. 120,1; 200,1)

Maße:
Platte: L oben 91,5; L unten 94; L Rs oben 90; unten 93,5; H links 41; H Mitte 41,8; H rechts 40,4; H Rs links 41; rechts 41
Rand: oben 1–1,5; unten 1–1,3; links 1,7–2,5 (Ast 3,5–4,3); rechts 1–2,2 (Ast 3,1)
Fig. 1: H max. 23; Schild L 19; Kopf H 10; Fig. 2: H 28; Kopf H 10; Schild Dm 17,5
Mauer: H 10–11; Dach: L ca. 57; H (mit Akroter) 39,3; First: L 36,5 (links); 27,5 (rechts); Akroter: H 16; B 12; Akrotere an der Sima H zwischen 6–10
Relief: H max. 3

Erhaltung:
An der Reliefläche (am Dach des Gebäudes) sind vier kleine Fragmente angefügt. Die Oberfläche ist bes. im Bereich der Figuren verwittert und verwaschen.
Reliefläche: hellgraue Patina; Oberfläche verwaschen, bes. die Gesichter der Fig.; im linken Teil sehr viele Bohrlöcher, Hohlräume, Flechten
Os: graue Patina und weißlich-hellbraune, stellenweise rötliche Färbung; Oberfläche verwaschen; Saum; mittig ein kleines rezentes Loch; links ganz kleine Bohrlöcher, Hohlräume
Us: weißliche Oberfläche; Saum mit einzelnen Meißelhieben, sonst mittelgrober Spm kleine Bohrlöcher; Sinterbildung mit rötlicher Färbung, Absplitterungen zur Rs
linke Stoßfläche: weißlich-hellbraune Oberfläche; Saum mit grobem Spm, sonst grob behauen; ganz kleine Bohrlöcher, Hohlräume; Absplitterungen zur Rs, Os, Us
rechte Stoßfläche: weißliche Oberfläche, Saum mit hellgrauer Patina; grobe Spm-Hiebe, sonst grob behauen; Ausbruch rechts oben zur Rs

Das Zentrum der Platte nimmt eine Dachkonstruktion mit einem vertieften Giebelfeld und einem Mittelakroter ein. An der linken Dachschräge sind ebenfalls Akrotere angebracht. Hinter dem Giebel befinden sich zwei Krieger, die sich nach links bewegen. Zum oberen Plattenrand bildet der Reliefgrund eine leicht ansteigende Hohlkehle. An beide Seiten ist ein Baumstamm mit je zwei abstehenden Aststümpfen gesetzt. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich geringfügig nach oben.
Figur 1: Der Krieger ist im Profil nach links dargestellt. Der Körper verschwindet hinter dem Dachfirst, nur die Brust und der Kopf sind sichtbar. Er hält in der Linken den Schild schräg vor seinen Körper. Vom Gewand ist nur die Chlamys erkennbar, die in weiten Falten am Rücken hochflattert. Auf dem Kopf trägt er einen Pilos mit abgesetztem Rand. An Stirn und Schläfe ist noch die Haarmasse erkennbar, das Gesicht ist verwittert, die linke Braue ist noch als wulstartige Erhebung vorhanden. Der Mittelakroter des Giebels hat die Form eines hochgestellten Herzblattes, das auf einem sich verjüngenden Sockel steht.
Figur 2: Der Körper des Kriegers wird fast zur Gänze vom Rundschild verdeckt, den er an seiner Seite hält. Der Schild ist in voller Rundung zu sehen. Die rechte Hand reicht über den Schildrand hinaus und hielt vermutlich eine Waffe, aufgrund der Handhaltung wahrscheinlich einen Speer, von dem jedoch nichts im Relief zu erkennen ist. Am unteren Schildrand ragt ein Stück des Chitons hervor. Der Mann trägt einen Pilos, das Gesicht ist bis auf die Konturen an der Oberfläche verwittert.

I 534 (TAF. 121,1-5; 200,1)

Maße:
Platte: L oben 79,5; L unten 84,3; L Rs oben 78,5; unten 78,5; H links 47,2; H rechts 47; H Rs links 46; rechts 47
Rand oben 1,5–2,5; unten 1,5–2; links 3,2–4,3; rechts 1,7–3
Pferde Fig. 1a: H ca. 42; L max. 35,5; Kopf L max. 16; Fig. 1b: H max. 42; L max. 37; Kopf L 14,3; Fig. 1c: H noch ca. 40,3; L ca. 40; Kopf L 14; Fig. 1d: H noch ca. 39,5; L max. 44,5; Kopf L ca. 17; Fig. 2: H 21; Fig. 3 (= I 535, Fig. 1): Arm L 13
Relief: H max. 3

Erhaltung:
Ein kleines Fragment ist über dem Kopf des Pferdes Fig. 1d angefügt; Ausbrüche an den Rändern
Reliefläche: graue Patina; durchgehend Flechten; stellenweise Sinterbildung mit rötlicher Färbung; Witterungsspuren im oberen Bereich; rechte Vorderbeine von Fig. 1a–d z. T. weggebrochen
Os: weißliche Oberfläche; Saum, verwaschen, dahinter mittelgrober Spm; Bohrlöcher, Risse; rötliche Färbung; Ausbrüche zur Rs

Die gesamte Reliefläche wird von den Pferden der Quadriga und dem Wagenlenker eingenommen. Das Gespann bewegt sich nach links. Am rechten Rand ist ein Stück der Fig. 1 von der rechts anschließenden Platte I 535 gearbeitet. Zum oberen Plattenrand steigt der Reliefgrund an. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich nach oben, rechts nur geringfügig.
Figur 1a–d: Die Pferde des Viergespanns sind im Begriff, nach links loszusprengen. Alle haben die Vorderbeine, die stellenweise weg- bzw. ausgebrochen sind, in der Luft. Übereinstimmend sind auch die kurze Stehmähne und die sichtbaren Geschlechtsteile. Fig. 1a bäumt sich am stärksten auf, der Kopf ist etwas angehoben und vorgestreckt, das rechte Vorderbein reicht bis zum Plattenrand. Das Pferd Fig. 1b wendet den fast gänzlich abgebrochenen Kopf über seine linke Schulter zurück. Fig. 1c dreht den Kopf etwas nach links, Maul und Nüstern sind abgebrochen. Fig. 1d ist als einziges Pferd nicht verdeckt und richtet den leicht geneigten Kopf in Laufrichtung nach vor. Maul und Nüstern sind abgesplittert. Die Platte endet mit der Rundung seiner Kruppe, die in den Plattenrand reicht, der Schweif ist auf der rechts anschließenden Platte I 535 ausgearbeitet.
Figur 2: Der Wagenlenker steht im Wagenkasten und ist bis zur Hüfte zu sehen. Er zieht beide Arme an den Körper, in den Händen hält er die Zügel, die durch Malerei dargestellt waren, da sich keine Riemen im Relief abzeichnen. Der Mann trägt einen eng anliegenden Chiton und eine Chlamys, die über seinen Schultern hochflattert. Er

Us: weißliche Oberfläche; in der Mitte grob behauen, links und rechts mittelgrober Spm; kleine Bohrlöcher; rötliche Färbung; Ausbrüche zur Rs
linke Stoßfläche: weißliche Oberfläche; grob behauen; kleine Risse; vom linken Plattenrand zur Rs: flache Absplitterung (ca. 11 x 13 cm)
rechte Stoßfläche: weißliche Oberfläche; Saum, dahinter grob behauen; Bohrlöcher; rötliche Färbung; Absplitterungen zur Rs
Farbspuren: Blau insgesamt 12 blaue Farbspuren am Reliefgrund erhalten: am linken Hinterbein Fig. 1a und am Reliefgrund; am rechten Hinterbein Fig. 1c an der Vorderkante dünne Striche; an der Bauchkante Fig. 1a und Fig. 1b und etwas weiter unterhalb am Reliefgrund; am Hals Fig. 1b (linke Kante) und zwischen Kopf und Hals Fig. 1a und 1b; am Reliefgrund an den Chlamysfalten von Fig. 2; Rot am äußeren linken Rand

ist jugendlich und bartlos, hat kinnlanges Haar, das in einzelnen Strähnen strukturiert ist. Das Gesicht ist an der Stirn verwittert.
Figur 3: Von dem jungen Mann (= Fig. 1 von I 535) sind nur der rechte Arm und die Hand zu sehen, mit der er sich am bogenförmigen Teil des Wagenkastens festhält, sowie ein Stück des rechten Oberschenkels. Der andere Teil des Körpers wird vom Rand dieser und der anschließenden Platte I 535 verdeckt bzw. setzt sich auf jener fort. Das Pferd Fig. 1d ist vor den Rand gesetzt, die Figur wird von diesem überschnitten.

I 535 (TAF. 122, 1-3; 200, 2)

Maße:
Platte: L oben 76,5; L unten 79; L Rs oben 74; unten noch 75; H links 47,7; H Mitte 47,4; H rechts 47,2; H Rs links 48; rechts 47
Rand: oben 1–2; unten 1–2,5; links 1,5–2,5; rechts 1–4
Fig. 1: Kopf H 8,7; Fig. 2: H 24,5 (mit Gewand 26); B 28,2 (mit Gewand); Kopf H 5,7; Wagenrad: L 22,2; B 15,2; Fig. 3: H 43,5; Kopf H 9,7; Schild Dm 23,2; Fig. 4: H 43; Kopf H 7,2; Schild Dm 18
Relief: H max. 3–3,5

Erhaltung:
Die Platte ist aus drei größeren Bruchstücken zusammengesetzt. An der Reliefflläche und am Rand wurden 9 kleine Fragmente angefügt, zwischen den Blöcken sind zur Us zwei Fragmente angefügt.
Reliefflläche: graue Patina; Oberfläche verwittert, verrieben; Bohrlöcher, Hohlräume, bes. im linken Teil; Risse, Flechten; Ausbrüche an den Rändern
Os: Saum mit gräulicher Patina, relativ glatt; sonst eher grober Spm und wurmförmig gepickt; einzelne Bohrlöcher, Hohlräume, Risse; Sinterbildung mit rötlicher Färbung; Ausbrüche zur Rs; am rechten Block zwei breite Rillen im Saum
Us: Saum mit gräulicher Patina; dahinter grober Spm; links Zahneisen; weißliche Oberfläche und Sinterbildung mit rötlicher Färbung; vereinzelt kleine Bohrlöcher, Risse; Spalt zwischen linkem und rechtem Block; Ausbrüche zur Rs und linken Stoßfläche
linke Stoßfläche: Saum mit gräulicher Patina, sonst mittelgrober bis grober Spm und weißliche Oberfläche und Sinterbildung mit rötlicher Färbung; tw. gepickt; Bohrlöcher, Hohlräume; Risse; Ausbruch zur Us und Os
rechte Stoßfläche: Saum mit gräulicher Patina, sonst weißliche Oberfläche und Sinterbildung mit rötlicher Färbung; grob behauen; im oberen Teil Bohrlöcher, Hohlräume; Ausbruch zur Rs
Farbspur: Rot am Nackenschutz des Helmes Fig. 3

Die Figuren der Platten I 534 und I 535 sind übergreifend gearbeitet. Der Kopf der auf dem Wagen stehenden Fig. 3 von I 534 ist an der linken oberen Ecke von I 535 zu sehen. Ebenso befinden sich die geraubte Frau und das linke vierspeichige Wagenrad der Quadriga von I 534 auf dieser Platte. Es ist in perspektivischer Verkürzung zu sehen, das Trittbrett zum Aufsteigen in den Wagenkasten befindet sich über der Radnabe. Zwei Krieger verfolgen zu Fuß das Gespann nach links. An die Plattenränder sind Baumstämme gesetzt. Zum oberen Plattenrand steigt der Reliefgrund sanft an. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich nach oben, an der linken Seite nur ganz geringfügig.
Figur 1: Der jugendlich bartlose Dioskur (= Fig. 3 von I 534) wendet seinen Kopf nach hinten zu der Geraubten Fig. 2, die er mit seinem linken Arm unter der Brust festhält. Das Stück seiner linken Schulter ist in flachem Relief noch zu erkennen. Er trägt einen Pilos, eine Chlamys flattert fächerförmig in breiten Falten von seinem Rücken und bildet den Hintergrund für Fig. 2.
Figur 2: Die junge Frau wird von dem Dioskur Fig. 1 mit Gewalt festgehalten und so mit dem linken Arm unter der Brust umfasst, dass sie schräg im Arm des Entführers liegt. Die Beine wären auf der Platte I 534 zu ergänzen, sind dort jedoch nicht zu sehen. Auf dieser Platte I 535 verlaufen die Oberschenkel im linken Plattenrand. Die Frau streckt beide Arme Hilfe suchend nach rechts aus, zu den beiden Verfolgern Fig. 3 und 4. Feine Strukturen des gegürteten Chitons sind in zartem Relief zu erkennen, Gewandfalten schwingen in zarten Bögen nach rechts aus und sind hinter den Speichen des Rades zu sehen. Der Ärmel ist von der rechten Schulter gerutscht. Die Haarstruktur des Mädchens ist gut erhalten und lässt auf eine hochgesteckte und am Hinterkopf geknotete Frisur schließen (das feinsträhnigeHaar ist hochgesteckt und am Oberkopf zusammengebunden). Ihr Blick ist auf die Verfolger gerichtet, das Gesicht ist noch erhalten, die Nase und das Kinn sind verbrochen.
Figur 3: Der erste Verfolger eilt mit dem rechten Bein voran im Laufschritt nach links und streckt den rechten Arm der geraubten Fig. 2 entgegen. Der Oberkörper ist herausgedreht, der Kopf im Profil gezeigt. Mit der Linken zieht er einen Rundschild dicht an den Körper. Bekleidet ist er mit einem knielangen Chiton und einem Panzer, dessen Pteryges sich im Relief abzeichnen. Ein attischer Helm mit Kammbusch schützt seinen Kopf. Der Mann ist vollbärtig, das Gesichtsprofil ist verwittert.
Figur 4: Der Mann folgt Fig. 3 in behändem Laufschritt, mit dem rechten Bein voran, das er soeben auf den Boden gesetzt hat, nach links und ist im Profil dargestellt. Der Unterschenkel hinterkreuzt das linke Bein der Fig. 3. Der linke Unterschenkel ver-

läuft hinter dem Plattenrand, der Fuß ist auf der rechts anschließenden Platte I 536 gearbeitet. Der Verfolger hält in der Rechten einen Rundschild dicht an seiner Seite, sodass der Oberkörper verdeckt ist. Von seiner Kleidung ist nur der Rock des Chitons zu erkennen. Zwischen Schildrand und rechtem Plattenrand ist ein erhabener Reliefteil erhalten, der zur Chlamys gehört, die ebenfalls auf der benachbarten Platte I 536 dargestellt ist. Unter dem Pilos erkennt man trotz der Oberflächenverwitterung Reste des nackenlangen Haars.

I 536 (TAF. 123, 1. 2; 200, 1)

Maße:
Platte: L oben 110; unten 105; L Rs oben 108; unten 103; H links 47,4; H Mitte 47,8; H rechts 48,3; H Rs links 47; rechts 48
Rand: oben 2–3; unten 2,5–3; links 2–4; rechts ca. 1
Mantel Fig. 4 von I 535: H 11; B 18
Fig. 1 (Pferd): H 41; L 53; Kopf L 12,5; Fig. 2: H max. 32; B 38,5 (mit Mantel); Kopf H mit Petasos 6,6; Fig. 3: H noch 43,2; Kopf H mit Helm 8,5; Fig. 4: H 42; Kopf H 8,5; Schild Dm 21,1
Relief: H max. 3

Erhaltung:
An einigen Stellen weisen die Ränder z. T. witterungsbedingte Ausbrüche auf.
Reliefflläche: gräuliche Patina, Flechten; Risse; Bohrlöcher, Hohlräume, bes. links, einige davon sehr tief; Oberfläche verwaschen, Gesichter der Fig. verwaschen; Gliedmaßen tw. abgesplittert oder verwittert. Die glatte und einheitliche Oberflächenstruktur ist stellenweise nahe an der originalen Oberfläche.
Os: weißliche Oberfläche; Saum, sonst mittelgrober bis grober Spm, Zahneisen; Bohrlöcher, Hohlräume, tw. tiefe Risse; Sinterbildung mit rötlicher Färbung, bes. rechts; kleinere Ausbrüche zur Rs
Us: weißliche Oberfläche und flächige Sinterbildung mit rötlicher Färbung; Saum mit Zahneisen, bes. links, sonst mittelgrober Spm; vereinzelt Bohrlöcher, Hohlräume und Risse; Ausbrüche zur Rs
linke Stoßfläche: weißliche Oberfläche und Sinterbildung mit rötlicher Färbung; Saum, sonst mittelgrober Spm; zur Rs grob behauen; vereinzelt kleine Bohrlöcher, Hohlräume; viele, tw. lange Risse; Ausbrüche zur Rs
rechte Stoßfläche: Saum, gräulich patiniert; sonst grob behauen; weißliche Oberfläche und flächige Sinterbildung mit rötlicher Färbung; einzelne Bohrlöcher, Hohlräume, Risse; Ausbrüche zur Os

Auf dieser Platte sind weitere drei Verfolger der entführten Frau Fig. 2 von I 535 dargestellt. Auf der linken Hälfte ein Krieger zu Pferd, dem zwei Krieger zu Fuß folgen. An die linke Seite ist ein Baumstamm mit abstehendem Aststumpf gesetzt. Zum oberen Plattenrand steigt der Reliefgrund sanft an. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich nach unten.
Figur 1: Das Pferd sprengt im Galopp nach links, die Vorderbeine und das rechte Hinterbein in der Luft. Seine Statur ist im Verhältnis zu der Körpergröße des Reiters Fig. 2 und der Krieger Fig. 3 und 4 dahinter klein. Nüstern und Kinngrube sind verwittert. Die einzelnen Strähnen der Stehmähne sind gut erkennbar. Zwischen den Hinterbeinen sind die Geschlechtsteile zu sehen. Der Schweif verschwindet hinter den Beinen der Fig. 3. Vor dem Pferd ist im unteren Teil direkt neben dem linken Plattenrand noch der linke Fuß der Fig. 4 der Platte I 535 zu sehen, der sich in der Luft befindet, sowie der Stoff der flatternden Chlamys im linken oberen Teil der Platte.
Figur 2: Der Reiter hält mit dem angewinkelten linken Arm die Zügel des Pferdes, mit dem rechten nach hinten erhobenen und angewinkelten Arm holt er zum Wurf mit dem Speer aus. Das linke Bein ist nach unten ausgestreckt, der Unterschenkel ist etwas überlängt. Der Mann trägt einen knielangen gegürteten Chiton, eine Chlamys, die auf den Rücken herabfällt und durch die heftige Bewegung hoch aufschwingt, und einen Petasos. Das Gesicht ist verwittert, das dichte gelockte Haar jedoch noch sehr gut erhalten. Die Figur ist jugendlich und bartlos.
Figur 3: Der Krieger gehört zu den Verfolgern des Gespanns der Platte I 534, ist im Schritt nach links gezeigt, wendet aber den Oberkörper nach rechts, dem ihm folgenden Krieger Fig. 4 zu. Er hält beide Arme dem nachfolgenden Gefährten entgegen und zeigt ihm einen Gegenstand in der rechten Hand oder fordert ihn auf, rasch zu folgen. Die linke Hand hält er genau unter der rechten, jedoch lässt sich kein Gegenstand darin benennen, weil gerade diese Stelle verwittert ist. Vielleicht zieht er sein Schwert aus der Scheide. Der Kopf folgt der Drehung des Körpers. Der Krieger trägt einen knielangen gegürteten Chiton und einen Mantel, der sich hinter seinem Kopf wie ein Nimbus aufbauscht, sowie einen Pilos. Er hat einen Vollbart, die geöffneten Lippen sind gut erkennbar, die Nase ist angewittert.
Figur 4: Dieser Verfolger läuft in eiligem Schritt mit dem rechten Bein voran nach links und ist im Dreiviertelprofil gezeigt. Der linke Fuß fand keinen Platz auf dieser Platte und ist auch nicht auf der anschließenden Platte erkennbar. Mit dem linken Arm hält er einen Schild ganz dicht an der Seite, die rechte Hand umfasst einen Speer. Im Relief ist nur ein kurzes spitz zulaufendes Stück zu sehen, der Schaft ist abgewittert oder war ursprünglich durch Malerei ergänzt. Bekleidet ist der Mann mit einem knielangen Chiton und einem Panzer mit kurzen Pteryges. Seinen Kopf schützt ein Pilos; er ist vollbärtig, die Nase ist gut im Profil erhalten, auch die Lippen zeichnen sich deutlich ab. Die Gesichtsoberfläche ist verrieben.

I 537 (TAF. 124, 1. 2; 200, 1)

Maße:
Platte: L oben 127; L unten 130; L Rs oben 123,5; unten 127; H links 48,3; H Mitte 47,7; H rechts 45,8; H Rs links 48; rechts 46,5
Rand: oben max. 1; unten 1–1,5; rechts 1–1,5
Fig. 1: H 38,3; Fig. 2: H 36,5
Säule 1: B 4–5,5; Säule 2: B 4–6; Tür: H 39,5; B max. 5,7
B nicht reliefierter Teil: oben 75,5; unten 78,5
Relief: H max. 3

Erhaltung:
Relieffläche: graue Patina; viele tw. tiefe Bohrlöcher, starke Risse, Hohlräume, Flechten; Gesichter verwittert, tw. auch Gliedmaßen; im unbearbeiteten Teil: von oben ein sekundäres, keilförmig eingearbeitetes DL (L ca. 14; B max. 4,5; T ca. 5,5)
Os: graue Patina, sonst weißliche Oberfläche; schmaler Saum, verrieben; dahinter mittelgrober Spm; vereinzelte Bohrlöcher, Hohlräume; Sinterbildung mit rötlicher Färbung; Absplitterungen zur Rs
Us: weißliche Oberfläche; Saum mit mittelgrobem Spm, zur Rs grober Spm; Sinterbildung mit rötlicher Färbung; einige kleine Ausbrüche zur Rs, linke Ss
linke Stoßfläche: graue Patina und weißliche Oberfläche; Oberfläche bei schmalem Saum verwittert; dahinter grob behauen; kleine Spalten, Risse; stellenweise Abmeißelungen; Sinterbildung mit rötlicher Färbung
rechte Stoßfläche: hellgraue Patina und weißlich Oberfläche; schmaler Saum, dahinter grober und zur Rs sehr grober Spm; Bohrlöcher, Risse; Sinterbildung mit rötlicher Färbung; Ausbrüche zur Rs

Den größten Teil der Platte nimmt eine glatte Fläche ein, die zur Mauer des Gebäudes (vgl. die Platten I 532, I 533 und I 538) gehört. Es ist dort kein Rand ausgearbeitet. Im rechten Teil sind zwei Säulen einer Vorhalle und dahinter ein Türflügel zu sehen, zwei Figuren eilen nach links. Über den Figuren bildet der Reliefgrund zum oberen Plattenrand eine ansteigende Hohlkehle. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich geringfügig nach oben. Im linken oberen Teil befindet sich ein DL, das zu dem sekundären späteren Einbau in der Nordwest-Ecke des Heroongevierts gehört.
Figur 1: Der Mann eilt im Laufschritt nach links aus dem Gebäude heraus. Er wendet den Körper dem Betrachter zu, dreht sich also zur Fig. 2 hinter der Säule um. Mit dem vorgestreckten rechten Arm weist er in die Laufrichtung. Ein Stück des Unterarmes und die Hand sowie der rechte Fuß sind in flachem Relief auf der Mauer des Gebäudes (= glatter Teil) zu sehen. Der linke Arm und das linke Bein befinden sich hinter der linken Säule 1. Die Figur trägt einen knielangen gegürteten Chiton und einen Pilos. Unter dem Pilosrand ist das dichte Haar sichtbar. Das Gesicht ist verwaschen.
Figur 2: Von dem im Dreiviertelprofil gezeigten Mann ist das rechte voranschreitende Bein zu sehen, mit dem er aus der Tür tritt, deren Flügel sich nach außen öffnet. Die linke Körperhälfte ist z. T. vom Türflügel verdeckt. Den Fuß setzt er vor der linken Säule 1 auf. Neben der Brust ist seine rechte Hand zu sehen, in der er einen Gegenstand hält, vielleicht einen Speer, den er schultert. Bekleidet ist er mit einem knielangen Chiton und einem Panzer, dessen Pteryges sich im Relief noch schwach erkennen lassen. Eine Kopfbedeckung bzw. ein Helm sind nicht wahrnehmbar, der Kopf ist verwaschen. Am Reliefgrund hinter der rechten Säule 2 befindet sich der geöffnete Türflügel.

I 538 (TAF. 125, 1; 201, 1-202, 1)

Maße:
Platte: L oben 73,4; L unten 70,4; L Rs oben 72; unten 69; H links 45,6; H Mitte 45,1; H rechts 45,8; H Rs links 46,5; rechts 46
Rand: oben ca. 1; unten 0,6–1,3; links 5,6–6,1; rechts 1–2,7 (Ast 4,5–5,6)
Fig. 1: H 42,8; Fig. 2: H 40,6; Fig. 3: H 22,3
Relief: H max. 3,7

Erhaltung:
Relieffläche: graue Patina; stark verwittert; vereinzelte Bohrlöcher, Spalten, Hohlräume, Flechten; Gliedmaßen der Figuren tw. skelettiert
Os: graue Patina; weißliche Oberfläche; Saum – liegt wie bei einer Anathyrose tiefer, dahinter mittelgrober Spm; Bohrlöcher, Risse; Sinterbildung mit rötlicher Färbung; Ausbrüche zur Rs, linke und rechte Ss
Us: Saum mit Rundmeißel (?), dahinter grober Spm; Bohrlöcher, Risse; Sinterbildung mit rötlicher Färbung; Ausbrüche zur Relieffläche, an der Rs und an der linken oberen Ecke
linke Stoßfläche: hellgraue Patina; Saum mit mittelgrobem

Der linke Plattenrand ist verbreitert und zeigt eine Mauer des Gebäudes an, das auf der Platte I 537 zu sehen ist. In der Mitte befinden sich zwei Figuren in verzweifelter Geste, am rechten Rand ist ein kleines Kind zu sehen, das einer Figur auf der rechts anschließenden Platte I 539 zustrebt, von der es durch den Baumstamm mit zwei abstehenden Ästen abgeschnitten ist. Zum oberen Plattenrand hin steigt der Reliefgrund sanft an. Die rechte Seite der Platte weist einen schrägen Fugenschnitt auf und verjüngt sich nach unten.
Figur 1: Der ältere Mann (Leukippos) steht frontal, das rechte Bein seitlich gestellt. Er hebt den rechten Arm in einer verzweifelt klagenden Geste seitlich hoch zur Mauer, in die Richtung des Hauses und der Entführten weisend, der linke Arm ist vor dem Körper angewinkelt und hält die gebauschten Falten des Himations, das um seinen Körper gelegt ist und über dem linken Arm in breiten Falten herabfällt. Ein Chiton ist nicht eindeutig erkennbar. Das Gesicht des Mannes ist stark verwittert, erkennbar sind noch der lange Bart und das dichte, schulterlange Haar.
Figur 2: Die Frau (Philodike) ist frontal gezeigt und setzt mit dem linken Bein den Schritt nach rechts. Ihre Geste zeugt von höchster Verzweiflung, denn sie breitet beide Arme zur Seite aus. Sie trägt einen Peplos, der an der rechten Seite offen ist und das rechte Bein bis zum Oberschenkel freilässt und einen hüftlangen in weiten Falten abschwingenden Überschlag bildet. Ihr Haar ist vermutlich hochgesteckt, das Gesicht ist stark verwittert. Die Arme sind skelettiert.
Figur 3: Das kleine Mädchen ist im Profil gezeigt und wendet sich nach rechts der weiblichen Fig. 1 auf Platte I 539 zu, die vielleicht seine Mutter oder die Amme ist. Dieser

Spm, dahinter grob behauen; Bohrlöcher; Ausbrüche zur Reliefläche, Rs, Os
rechte Stoßfläche: graue Patina; weißliche Oberfläche; Saum, dahinter sehr grober Spm; Bohrlöcher, Risse; Sinterbildung mit rötlicher Färbung; Ausbrüche zur Rs, Os

streckt es die Ärmchen entgegen, von denen nur ein Stück der Oberarme auf dieser Platte gearbeitet ist und die hinter dem Baum am rechten Plattenrand verschwinden. Den kurzhaarigen Kopf wirft es in den Nacken. Bekleidet ist das Kind mit einem bodenlangen Chiton, dessen Falten weit nach hinten ausschwingen.

I 539 (TAF. 125, 2; 126, 1. 2; 201, 2)

Maße:
Platte: L oben 131,4; L unten noch 131,1; L Rs oben 116,5; unten 106; H links 45,3; H Mitte 46; H rechts 45,5; H Rs links 46; rechts ca. 44
Rand: oben 1,5–2; unten 0,5–2; links 1,5–4; rechts 2–2,4
Fig. 1: H 36,7; Kopf L 6; Fig. 2: H 42; Kopf L 6,3; Fig. 3: H 43,5; Kopf L 7; Fig. 4: H 42; Kopf L 7,5; Fig. 5: H 44; Kopf L 7
Relief: H 3–3,5

Erhaltung:
Reliefläche: graue Patina, Bohrlöcher, Hohlräume, Flechten; die Fig. z. T. stark verwittert, die Gesichter verwaschen; Absplitterungen an den Rändern
Os: Saum; sonst mittelgrober Spm; im linken Teil Bohrlöcher, Hohlräume, Risse; Sinterbildung mit rötlicher Färbung; Absplitterungen zur Rs
Us: Saum, verwaschen, sonst grober Spm; Risse; Sinterbildung mit rötlicher Färbung; Ausbruch an der rechten unteren Ecke zur Rs und zur rechten Stoßfläche
linke Stoßfläche: Saum, sonst grober Spm; weißliche Oberfläche; Risse; oberflächliche Absplitterungen, auch zur Rs
rechte Stoßfläche: gräuliche Patina; grober Spm; starker Ausbruch über die gesamte Fläche zur Rs

Auf dieser Platte sind fünf Figuren in großzügiger Anordnung dargestellt. Links ist die weibliche Figur zu sehen, auf die das Kind Fig. 3 der Platte I 538 zuläuft. Zum oberen Plattenrand bildet der Reliefgrund eine ansteigende Hohlkehle. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich links nach oben und rechts nach unten.
Figur 1: Die weibliche Figur wendet sich mit geneigtem Oberkörper im Profil nach links dem Kind auf der links anschließenden Platte I 538 zu, streckt diesem die Arme entgegen und ergreift die Händchen. Ihr Kopf ist nach vor geneigt und ebenfalls auf das Kind gerichtet. Die Frau trägt einen bodenlangen Chiton, dessen Rock unter dem Gesäß in S-förmig geschwungenen Falten weit absteht. Sie hat kinnlanges Haar und eine Binde im Haar. Das Gesicht ist z. T. verwittert.
Figur 2: Die Frau ist in Schrittstellung nach rechts gezeigt, der Oberkörper im Dreiviertelprofil zu sehen. Den rechten Arm streckt sie nach rechts vor, mit der linken Hand fasst sie an der Hüfte die Falten des Himations. Der bodenlange Chiton bildet um die Unterschenkel S-förmige Falten. Das Himation liegt um den Körper und hängt an der rechten Hüfte in weitem Bogen herab. Den Kopf wendet sie nach links zu Fig. 1. Die Frau hat kinnlanges Haar und trägt vermutlich eine Binde um den Kopf. Das Gesicht ist etwas verwittert.
Figur 3: Die mittlere Figur steht fast frontal auf dem linken Standbein, das rechte Spielbein ist etwas zur Seite gestellt. Den rechten angewinkelten Arm hält sie am Körper, den linken angewinkelt nach oben. Sie umfasst mit der linken Hand einen Gegenstand, der nicht mehr deutbar ist, vielleicht aber eine Maske darstellt, und betrachtet diesen mit erhobenem Haupt, das im Profil nach rechts gezeigt ist. Das hochgesteckte Haar ist gut erkennbar, obwohl die Oberfläche Spuren der Verwitterung zeigt. Die Frau trägt einen bodenlangen Peplos mit hüftlangem Überschlag und einen Mantel, der in wellenförmigen Falten hinter ihrem Rücken hochflattert und hinter dem Kopf einen Nimbus bildet.
Figur 4: Die Figur[22] gehört zu einem Paar, das offenbar im Gespräch aufeinander bezogen ist. Er wendet sich nach rechts und ist im Profil zu sehen. Das rechte Spielbein ist nach hinten gestellt, die Ferse angehoben. Den angewinkelten linken Arm hält er hoch und scheint mit der Hand das Gesicht oder den Kopf zu berühren. Den rechten Arm streckt er schräg nach vorne, die Hand ist weggebrochen, die Handfläche zeigte ursprünglich nach oben. Das Himation liegt eng um seine Hüften und Beine und ist vorne verknotet, der Oberkörper ist nackt. Das Gesicht ist an der Oberfläche verwittert, doch erkennt man noch den Vollbart, wodurch die Figur als männlich zu bezeichnen ist. Sein Haar ist nicht strukturiert, setzt sich aber über der Stirn durch eine sanfte Einkerbung (Haarbinde?) ab. Das Profil zeigt einen Mann reifen Alters.
Figur 5: Die Frau wendet sich Fig. 4 zu und steht auf dem linken Standbein im Dreiviertelprofil nach links, das rechte Bein ist vorgestellt. Der linke Arm ist angewinkelt an die linke Hüfte gelegt, der rechte ist angewinkelt hochgehoben. Die Hand umfasst einen Gegenstand, den sie betrachtet, vielleicht eine Maske. Der Kopf ist fast im Profil nach links gezeigt. Die Frau trägt einen bodenlangen Chiton, dessen Stoßfalten unter dem Himation gut sichtbar sind. Das Himation bedeckt die Schultern und den Unterkörper. Ihr Haar ist lang, die Locken fallen auf die Schultern. Das Gesicht ist an der Oberfläche etwas verwittert.

22 Bei Benndorf – Niemann 1889, 162 werden alle Figuren der Platte I 539 als weiblich bezeichnet, was aufgrund des Oberkörpers und der Stoßfalten des Himations möglich wäre. Allerdings unterscheidet sich diese Figur deutlich von den anderen weiblichen Figuren der Festgemeinde.

I 540 (TAF. 127, 1. 2; 201, 2)

Maße:
Platte: L oben 97,5; L unten 101; L Rs oben 96; unten 96; H links 45,6; H Mitte 45,8; H rechts 45; H Rs links 45; rechts 45,5
Rand: oben 1,5–2; unten 1–2; links 2–3 (Ast 5); rechts 1,5–3,5 (Ast 5)
Fig. 1: H 30 (mit linkem Arm 39); B 35,2; Kopf H 6,2; Fig. 2: H 39; Kopf H 6; Fig. 3: H 42; Kopf H 6,1; Fig. 4: 32; B 26,3; Kopf H 6,3; Fig. 5: H 41,5; Kopf H 6; Felsen links H 7; Felsen rechts H 8,5
Relief: H max. 3–3,5

Erhaltung:
Reliefffläche: graue Patina; viele tw. große und tiefe Bohrlöcher, Hohlräume; einige Risse, Flechten; die Gesichter der Fig. sind stark verwittert; Ausbrüche und Absplitterungen an den Rändern
Os: Saum, sonst mittelgrober Spm; Bohrlöcher, Hohlräume, Risse; rechts Sinterbildung mit rötlicher Färbung; Ausbrüche zur Rs und rechten Ss
Us: weißliche Oberfläche; Saum mit Zahneisen, sonst mittelgrober bis grober Spm; Bohrlöcher, Hohlräume; Risse; Sinterbildung mit rötlicher Färbung; Ausbrüche zur Rs und rechten Ss
linke Stoßfläche: gräuliche Patina und hellbraun-weißliche Oberfläche; Saum, sonst grob behauen; Flechten; viele Bohrlöcher, Hohlräume, Risse; Ausbrüche zur Rs und Os
rechte Stoßfläche: Saum, sonst grob behauen; gräuliche Patina; Bohrlöcher, Hohlräume und Risse, Flechten; Sinterbildung mit rötlicher Färbung; Ausbrüche zur Rs und an der Ecke zur Os

Das Relief zeigt fünf Figuren, davon sitzen zwei auf einem Felsen nach rechts, zwischen diesen stehen zwei Frauen, die im Gespräch einander zugewandt sind, und rechts außen ist eine weitere weibliche Figur, die sich in ihrer Geste zur Fig. 1 auf der anschließenden Platte I 541 hinwendet. An die Seitenränder ist je ein Baumstamm gesetzt, von dem rechten steht oben ein Ast ab. Zum oberen Plattenrand bildet der Reliefgrund eine ansteigende Hohlkehle. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich geringfügig nach oben.
Figur 1: Die Frau sitzt auf einem Felsen nach rechts, beide Beine sind ausgestreckt. Sie stützt sich mit dem rechten Ellenbogen auf einen Ast des Baumstammes, der sich am linken Plattenrand befindet. Den linken Arm hält sie senkrecht hoch, in einer Geste gleichsam die Götter anrufend. Der erhobene Kopf folgt der Bewegung, der Blick ist nach oben gerichtet. Das Gesicht ist zerstört, vom kinnlangen Haar lassen sich noch einzelne Locken an der Stirn erkennen. Die Frau trägt einen Chiton aus einem dünnen und eng anliegenden Stoff, die Brüste zeichnen sich deutlich im Relief ab. Um Bauch, Hüften und Beine ist ein Himation geschlungen. Das Haar ist hochgesteckt.
Figur 2: Die weibliche Figur steht in der hinteren Reliefebene auf dem linken Standbein, das rechte Bein ist etwas nach hinten gestellt und abgewinkelt. Sie befindet sich hinter den Beinen der Fig. 1 im Dreiviertelprofil nach rechts und ist ins Gespräch mit Fig. 3 vertieft. Die rechte Hand ist in die Hüfte gestützt, die angehobene Linke berührt den rechten Unterarm der Fig. 3. Die Frau trägt einen bodenlangen, an der rechten Seite offenen Peplos mit Überschlag und hat das Haar hochgesteckt bzw. trägt einen Kekryphalos. Über der Stirn könnte ein Diadem oder eine Kopfbedeckung zu sehen sein. Das Gesichtsprofil ist verwaschen.
Figur 3: Die weibliche Figur steht nahezu frontal auf dem rechten Standbein, das linke ist etwas zur Seite gestellt. Sie neigt den Kopf zu ihrer rechten Schulter und legt in einer beruhigenden Geste die rechte Hand auf die Schulter der Fig. 2. Der linke Arm ist vor der Brust angewinkelt. Bekleidet ist die Frau mit einem bodenlangen, gegürteten Peplos, der an der linken Seite geöffnet ist und dessen Überschlag bis zur Taille herabfällt. Das Gesicht und das hochgesteckte Haar, von dem an der linken Schläfe noch Locken erkennbar sind, sind stark verwittert.
Figur 4: Die weibliche Figur hockt auf einem Felsen nach rechts, das rechte Bein vorgestreckt, das linke aufgestellt. Die rechte Hand liegt auf dem linken Knie, den linken Ellenbogen setzt sie auf den rechten Handrücken, die linke Hand stützt den nachdenklich zur Seite geneigten Kopf. Der Blick ist zum Betrachter gerichtet. Die Frau trägt einen eng anliegenden Chiton, die Brust über dem rechten Oberarm zeichnet sich deutlich ab. Hüfte und Beine sind vom Himation bedeckt. Das Gesicht und das Haar sind verwittert, vielleicht trug sie eine hochgesteckte Frisur mit Haarband.
Figur 5: Die vermutlich weibliche Figur steht frontal zum Betrachter auf dem linken Standbein, das rechte Bein ist etwas zur Seite und nach hinten gestellt. Der rechte Arm ist zur Seite hochgestreckt, der angwinkelte linke Arm zieht den Stoff hoch, wie anhand der Reliefstruktur vermutet werden kann. Die langen Stoßfalten lassen einen Chiton vermuten, doch setzt sich die Salkante des darüberliegenden Himations nicht von einem Untergewand ab, dessen Falten über den linken Arm fallen. Der Verlauf der Falten könnte – trotz starker Verwitterung – die Vermutung zulassen, sie ziehe den Mantel hoch. Der Kopf und der Bereich um die linke Hand sind durch Verwitterung stark zerstört.

I 541 (TAF. 128, 1. 2; 201, 2)

Maße:
Platte: L oben 87; L unten 89,9; L Rs oben 85; unten 89; H links 45; H Mitte 44,6; H rechts 44; H Rs links 45; rechts 45
Rand: oben 1–2; unten 1–1,5; links 1–3,5; rechts 4–6
Fig. 1: H max. 41,7; Kopf H noch ca. 5; Fig. 2: H 39,5; Kopf H 5,7; Fig. 3: H 41; Kopf H 6,2
Relief: H max. 3–4

Erhaltung:
Relieffläche: graue Patina; Flechten; viele, tw. tiefe und große Bohrlöcher, Hohlräume, Risse; Fig. stark verwittert, Gliedmaßen tw. skelettiert, Gesichter ausgewittert oder abgesplittert; Ausbruch an der Uk zwischen Fig. 2 und 3; Absplitterungen an den Rändern
Os: weißliche Oberfläche; Saum, sonst mittelgrober bis grober Spm; Bohrlöcher, Hohlräume, Risse; Sinterbildung mit rötlicher Färbung; Ausbruch zur Relieffläche, Rs
Us: gräuliche Patina, weißliche Oberfläche; Saum, mittelgrober Spm; Bohrlöcher, Hohlräume, vereinzelte Risse; Sinterbildung mit rötlicher Färbung; Bruchstelle in der Mitte; Ausbrüche zur rechten Ss
linke Stoßfläche: weißliche Oberfläche; Saum gräulich patiniert; grob behauen; Bohrlöcher, Hohlräume, Risse; Sinterbildung mit rötlicher Färbung
rechte Stoßfläche: weißliche Oberfläche; Saum gräulich patiniert; mittelgrob bis grob behauen; kleine Bohrlöcher, Hohlräume, Risse, Flechten; Sinterbildung mit rötlicher Färbung; Ausbrüche zur Rs, Os und Us

Drei Figuren nehmen in lockerer Anordnung die Relieffläche ein. Von diesen sind die beiden rechten im Laufschritt nach rechts dargestellt. Zum oberen Plattenrand bildet der Reliefgrund eine ansteigende Hohlkehle. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten, die linke verjüngt sich kaum merkbar nach unten, die rechte etwas stärker nach oben.
Figur 1: Die weibliche Figur steht frontal auf dem linken Standbein, das rechte Spielbein ist etwas zur Seite gestellt. Den rechten Arm hält sie angewinkelt nach oben, mit dem linken greift sie zur rechten Brust. Sie trägt einen Peplos, der an der rechten Seite offen ist, mit hüftlangem Überschlag. Der Kopf war ursprünglich etwas zu ihrer Linken gewendet, ist aber stark verwittert, sodass nur noch die Konturen erkennbar sind.
Figur 2: Die Frau in der Mitte läuft nach rechts, mit dem linken Bein voran. Der Oberkörper ist fast frontal zu sehen, die rechte Hand hält sie angewinkelt vom Körper weg; es sieht aus, als würde sie das Gewand an der Hüfte raffen. Der linke Arm ist angewinkelt nach oben gehalten, mit der Hand fasst sie an den Hinterkopf. Sie wendet den Kopf nach hinten zu Fig. 1. Bekleidet ist sie mit einem bodenlangen gegürteten Chiton, dessen Falten zwischen den Beinen erkennbar sind, und einem Himation. Das Gesicht ist stark verwittert, erkennbar ist das lange Haar, das auf die linke Schulter fällt.
Figur 3: Der Mann wendet sich im Laufschritt nach rechts mit dem linken Bein voran, der Oberkörper ist ebenso wie der Kopf herausgedreht. Den linken Arm hält er seitlich hoch und zieht das Himation hinauf, dessen Falten in sanfter Biegung zum Körper hin fallen. Neben dem rechten Bein ist der Mantelzipfel noch schwach im Relief erkennbar. Der rechte Arm ist gesenkt und hält einen flachen Gegenstand in der Hand. Vermutlich handelt es sich um ein Musikinstrument, die erhaltene Reliefstruktur lässt auf eine Kithara schließen (oder eventuell ein Tamburin). Bis auf das Himation ist der jugendliche Mann nackt, sein Kopf ist stark verwittert, im Haar trägt er vielleicht eine Binde.

I 542 (TAF. 129, 1; 201, 2)

Maße:
Platte: L oben 122,2; L unten 121,5; L Rs oben 120; unten 120; H links 40; H Mitte 38; H rechts 37,3; H Rs links 40; rechts 37
Rand: oben ca. 1,2; unten 0,8–2; links 1,8–2,8; rechts noch 0,8–2,1
Fig. 1: H 34 (mit Speer 36,3); Fig. 2: H 34,8; Fig. 3: H 31,8; Tisch: H 12,1; L 43; Gefäß (Lebes): H 18,3; B 17,2
Relief: H max. 3,5

Erhaltung:
Vom rechten oberen Rand sind 18 kleine Fragmente abgesplittert, die bislang noch nicht angefügt wurden.
Relieffläche: graue Patina; Oberfläche kraterartig übersät, verwittert und verrieben, Gesichter der Fig. verwaschen; zahlreiche Bohrlöcher, Hohlräume; Flechten; Absplitterungen an den Rändern
Os: graue Patina, zur Rs weißliche Oberfläche; Saum, dahinter mittelgrober Spm; in der Mitte ein kleines rezentes Loch; stellenweise Bohrlöcher, Hohlräume, Risse; links hinten ein breiter Spalt
Us: weißliche Oberfläche; Saum, dahinter mittelgrober Spm;

Die Platte schließt an I 533 an, auf der das Giebeldach eines Gebäudes zu sehen ist, und zeigt links zwei Figuren, die noch zu den Verfolgern des Gespanns auf I 531 gehören, und rechts – ohne Übergang oder Trennung – eine häusliche Szene mit Vorbereitungen für ein Festmahl. Links eilt ein Jüngling auf Geheiß eines etwas älteren Mannes nach links davon, im rechten Bildteil nähert sich ein Diener einem Tisch, auf dem zwei Gefäße stehen. An den rechten, zum Großteil ausgebrochenen Rand ist ein Baumstamm gesetzt, der die häusliche Szene, die sich rechts auf der Platte I 543 fortsetzt, unterbricht. Zum oberen Plattenrand bildet der Reliefgrund eine ansteigende Hohlkehle. Die rechte Seite der Platte ist schräg geschnitten und verjüngt sich nach oben.
Figur 1: Der Jüngling eilt in behändem Laufschritt mit dem linken Bein voran nach links, Oberkörper und Kopf der Fig. 2 hinter ihm zugewandt. Mit der Linken schultert er einen Speer, der rechte Arm ist seitlich angewinkelt, nur die Hand und der Unterarm sind in Brusthöhe noch schwach erkennbar. Er trägt einen knielangen Chiton, hat kinnlanges, dicht gelocktes Haar und ein bartloses Gesicht, dessen Oberfläche verwittert ist.
Figur 2: Die männliche Figur ist im Profil nach links gezeigt und weist mit dem nach vor gestreckten rechten Arm in die Laufrichtung der Fig. 1. Er heißt den Jüngling offenbar die Verfolgung der geraubten Bräute aufzunehmen. Die Unterschenkel sind verwittert, erkennbar sind aber noch das rechte Standbein und das etwas angehobene linke Spielbein. Mit dem gebeugten linken Arm stützt er sich auf einen (Geh)Stock. Bekleidet ist der Mann mit einem knielangen Chiton und einem Mantel, der am Rücken herabfällt

einige tiefe und große Bohrlöcher, Hohlräume, Spalten; Sinterbildung mit rötlicher Färbung; Auswitterung an der linken unteren Ecke
linke Stoßfläche: graue Patina; Saum mit mittelgrobem Spm, dahinter grob behauen; Bohrlöcher, Risse; Ausbrüche zur Rs
rechte Stoßfläche: hellgraue Patina und weißliche Oberfläche; Saum, dahinter grob behauen; Bohrlöcher und Vertiefungen; kleiner Ausbruch an linker oberer Ecke

und von dem sich noch ein Stück unter dem rechten Arm im Relief abzeichnet. Er trägt eine flache Kopfbedeckung (Helm?) oder hat dichtes Haar mit einer Binde. Das Gesicht ist verwittert.
Figur 3: Der junge Mann wendet sich nach rechts und macht sich an dem Tisch zu schaffen. Er ist im Profil gezeigt, seine Knie sind leicht gebeugt, der Oberkörper ist ebenso vorgebeugt. Die Arme hält er vor dem Körper, die Hände sowie der Reliefteil rechts davon sind abgesplittert, wodurch sich eine schräg vertikal verlaufende Kante ergibt, die aber nicht zum Relief gehört. Der Jüngling trägt einen knielangen Chiton, der Kopf ist nach vor geneigt, das Haar ist kurz, das Gesicht verwittert.
Den langen Klapptisch rechts bedeckt ein Tuch, das beidseitig herabhängt. Darauf steht ein kleineres Gefäß (Amphora oder Oinochoe) mit einem Standfuß, das fast gänzlich zerstört ist, und am rechten Bildrand ein großes bauchiges Gefäß (Lebes) auf einem Standfuß.

I 543 (TAF. 130, 1; 201, 2)

Maße:
Platte: L oben max. 88,5; L unten 100,7; L Rs unten ca. 95,5; oben noch 78; H links 36,5; H Mitte 36; H rechts 36; H Rs links 37; rechts 37
Rand: oben 0,5–0,7; unten 1,5–2; links 1,5–2,5 (Ast 5,5); rechts 2,5–5,5 (Ast 1: 3,2; Ast 2: 5)
Fig. 1 (Widder): L 39; Fig. 2: H 32,5; Fig. 3: H 30,2; Fig. 4: H 30; ohne Kopfaufsatz 28; Fig. 5: H 32,2; ohne Kopfaufsatz 30; Tisch: H 12; L 25
Relief: H 2–2,5

Erhaltung:
Reliefffläche: graue Patina; Oberfläche stark verrieben; Gesichter der Fig. verwittert, Gliedmaßen tw. skelettiert; z. T. sehr tiefe und große Bohrlöcher, Hohlräume, auch muldenförmig; Spalten, Risse, Flechten
Os: graue Patina; Oberfläche stark verwaschen, Saum, sonst grob behauen; Flechten; mittig ein kleines rezentes Loch; Ausbruch an der linken oberen Ecke zur Rs
Us: graue Patina und weißliche Oberfläche; Saum verwittert; grob behauen; Sinterbildung mit rötlicher Färbung; kleine Ausbrüche zur Rs
linke Stoßfläche: hellgraue Patina und weißliche Oberfläche; Saum, grober Spm; Bohrlöcher, Hohlräume, Risse; Ausbrüche zur Rs und an der oberen Ecke
rechte Stoßfläche: graue Patina und hellbraun-weißliche Oberfläche; Saum mit grobem Spm, sonst grob behauen; Risse, Flechten

Das Relief zeigt reges Treiben zur Vorbereitung eines Festmahles, nämlich die Schlachtung eines Widders und das Tragen von Weingefäßen. Am linken Plattenrand befindet sich ein Baumstamm mit abstehendem Ast, am rechten Rand stehen zwei Äste vom Baumstamm ab. Zum oberen Plattenrand bildet der Reliefgrund eine ansteigende Hohlkehle. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich nach oben, links nur geringfügig, rechts ist das Plattenende bes. steil abgeschrägt.
Figur 1: Der Widder liegt rücklings auf einem Tisch, rechts hängt der Kopf von der Tischkante herab. Er ist bereits tot, die Hinterbeine sind hochgestreckt, die Vorderbeine liegen waagerecht und werden von Fig. 3 niedergedrückt. Das Tier wird gerade von Fig. 2 ausgenommen. Der Schwanz des Widders hängt von der linken Tischkante herab.
Figur 2: Der Schlächter steht schräg hinter dem Tisch am Reliefgrund und macht sich am Widder Fig. 1 zu schaffen. Er ist im Begriff, die Eingeweide herauszunehmen, seine Beine sind unter dem Tisch im Profil zu sehen, ebenso die Rockfalten des wadenlangen Chitons. Mit der rechten Hand führt er das Messer, vom linken Arm ist ein Stück des Oberarmes zu sehen. Den Kopf neigt er etwas nach vor. Oberkörper und Kopf sind stark verwittert.
Figur 3: Der Helfer steht auf dem linken Bein im Profil nach links an der rechten Schmalseite des Tisches offenbar zwischen den Vorderbeinen des Widders Fig. 1 und assistiert Fig. 2. Das rechte Bein ist etwas nach hinten gestellt, die Ferse angehoben. Der rechte Arm hält die Bauchdecke des Tieres zur Seite, der linke drückt das Bein des Widders nieder. Der Mann trägt einen Chiton, der Kopf ist stark verwittert.
Figur 4: Der Diener eilt im Laufschritt mit dem rechten Bein voran nach links. Die Beine sind im Profil gezeigt, der Oberkörper ist etwas herausgedreht. Mit den angehobenen Armen stützt er ein Gefäß, vielleicht eine Hydria, das auf seiner linken Schulter aufliegt. Den Kopf neigt er dadurch etwas nach vor. Er trägt einen knielangen Chiton und hat kurzes Haar. Das Gesicht ist verwittert.
Figur 5: Der Diener eilt im Laufschritt nach rechts, in der gesenkten rechten Hand hält er eine Oinochoe, auf seiner linken Schulter liegt eine Amphora, die er mit der linken Hand festhält. Kopf und Gesicht des Mannes sind stark verwittert. Er trägt einen knielangen Chiton.

I 544 (TAF. 129, 2; 201, 2)

Maße:
Platte: L oben 83; L unten 73,3; L Rs oben ca. 76; unten ca. 70; H links 36; H Mitte 35,9; H rechts 35,1; H Rs links 36; rechts 36
Rand: oben 0,5–1,5; unten 0,5–1,5; links 1–2,7; rechts 1–1,5
Fig. 1 (Rind): H 14,5; L 55,5; Fig. 2: H 25,6; Kopf H 4,4; Fig. 3: H 14; Kopf H 6; Fig. 4: H 23; Kopf H 5; Fig. 5: H 26,3; Kopf H 4; Fig. 6: H 25; Kopf H 4
Relief: H max. 2–2,5

Erhaltung:
Reliefffläche: graue Patina; große und tiefe Bohrlöcher, Hohlräume, Flechten; Fig. stark verrieben und verwittert, kaum Strukturen erkennbar, die Gliedmaßen sind tw. skelettiert
Os: graue Patina, Flechten; Oberfläche stark verrieben, aber grob strukturiert; keine Bearbeitungsspuren erkennbar; mittig ein kleines rezentes Loch; Ausbrüche zur Rs
Us: Saum mit grauer Patina, sonst weißlich; mittelgrober bis tw. grober Spm; Bohrlöcher, Hohlräume, Risse; Sinterbildung mit rötlicher Färbung
linke Stoßfläche: gräuliche Patina und weißliche Oberfläche; grob behauen; Bohrlöcher, Hohlräume, Risse; Ausbrüche zur Rs
rechte Stoßfläche: graue Patina; Saum; grob behauen; Oberfläche verrieben mit Absplitterungen; Bohrlöcher, Hohlräume, Risse

Auf dieser Platte ist die Fortsetzung der Vorbereitungen für ein Festmahl zu sehen. An der Schlachtung des Rindes sind vier Figuren beteiligt, rechts ist eine weitere Figur zu sehen, die ein Messer schärft. Zum oberen Plattenrand steigt der Reliefgrund an. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten, die linke Seite verjüngt sich stark nach unten, die rechte Seite geringfügig nach oben.
Figur 1: Das Rind liegt rücklings auf dem Boden nach rechts, der Kopf liegt flach auf, die Beine werden hinten von Fig. 2 und vorne von Fig. 4 niedergedrückt.
Figur 2: Der Diener ist im Profil nach rechts zu sehen und drückt mit beiden Armen die Hinterbeine des Rindes Fig. 1 nach unten. Der Oberkörper ist vorgebeugt. Das Gesäß reicht bis zur linken Plattenkante, die Beine sind vom Rand abgeschnitten. Die Kleidung ist nicht mehr zu erkennen, vermutlich trägt der Mann einen Chiton oder Schurz. Der Kopf ist verwittert. Man kann noch sehen, dass er bartlos ist und das Haar kurz geschnitten ist.
Figur 3: Der Schlächter macht sich daran, die Eingeweide des Tieres Fig. 1 herauszuschneiden. Der Mann steht in vorgebeugter Haltung am Reliefgrund hinter dem Rind, die rechte Hand hält die Haut zur Seite, die linke führt vielleicht das Messer bzw. holt die Eingeweide heraus. Vermutlich trägt er einen Chiton oder Schurz. Das Gesicht ist stark verwittert, trotzdem ist erkennbar, dass es sich um einen reiferen Mann handelt.
Figur 4: Der Diener steht ebenfalls hinter dem Tier Fig. 1 und ist im Profil nach links gezeigt. Der Mann assistiert mit vorgebeugtem Oberkörper Fig. 3 und hält die Bauchdecke des Rindes zur Seite. Er trägt einen kurzen Chiton oder einen Schurz, der Kopf ist stark verwittert, das kurze Haar noch erkennbar.
Figur 5: Die Figur ist wesentlich kleiner als die anderen und vermutlich ein Knabe. Er steht im Profil nach links in Schrittstellung mit dem rechten Bein voran. Mit beiden Armen zieht er unter Kraftanwendung die Vorderbeine des Rindes Fig. 1 zu sich und drückt sie nieder. Seinen Kopf hat er in den Nacken geworfen. Erkennbar ist trotz starker Verwitterung noch das kurze Haar. Er trägt einen Chiton oder einen Schurz.
Figur 6: Der Mann wendet sich im Profil nach rechts und ist in Schrittstellung mit dem linken Bein voran gezeigt. Mit vorgebeugtem Oberkörper hantiert er mit beiden Händen an einem Gegenstand. In der rechten Hand hält er vielleicht ein Messer, die linke Hand ist nicht mehr gut zu erkennen, da sie in den Plattenrand hineinreicht. Vermutlich schleift er die Klinge. Der Mann ist mit einem Chiton oder Schurz bekleidet. Der Kopf ist stark verrieben, das kurze Haar noch sichtbar.

I 545 (TAF. 129, 3; 201, 2)

Maße:
Platte: L oben 53,7; L unten 54,1; L Rs oben 50,5; unten ca. 51; H links 35,3; H Mitte 35,2; H rechts 34,5; H Rs links 36; rechts 35
Rand: oben 1–1,5; unten 1–2; links 2,5–4; rechts 1–1,5
Kessel 1: H ges. 24,4–25,2 (links); Gefäß H 15; L 26; Kessel 2: H ges. 24,5; Gefäß H 17,5; L max. 12,5
Relief: H max. 2

Erhaltung:
Reliefffläche: graue Patina; viele Bohrlöcher, Hohlräume, Kerben, tw. Flechten; stark verwitterte Oberfläche; Konturen der Gefäße verrieben; Ausbrüche an den Rändern
Os: graue Patina; Oberfläche stark verrieben; Bohrlöcher, Hohlräume, Risse, Flechten; links der Mitte ein kleines rezentes Loch

Auf dieser Platte sind zwei große bauchige Kochkessel auf hohen Füßen hintereinander gestaffelt angeordnet, die etwa drei Viertel der Reliefffläche einnehmen. Der linke Kessel (1) wird zur Hälfte von dem davorstehenden verdeckt, es ist nur ein Standbein sichtbar. Der rechte Kessel (2) ist nicht verdeckt, beide Standbeine sind zu sehen. An den linken Rand ist ein Baumstamm gesetzt, von dem oben ein Ast absteht. Zum oberen Plattenrand steigt der Reliefgrund an. Die rechte Seite der Platte ist schräg geschnitten und verjüngt sich nach unten.

Us: graue Patina und weißliche Oberfläche; Saum sehr schwach erkennbar; Bohrlöcher, Hohlräume und Risse; Sinterbildung mit rötlicher Färbung; Ausbrüche zur Rs, linke Ss
linke Stoßfläche: graue Patina; sonst grob behauen; Oberfläche verrieben; Bohrlöcher, Hohlräume, Risse; Ausbrüche zur Rs und Us
rechte Stoßfläche: graue Patina; grober Spm, sonst grob behauen; Oberfläche etwas verrieben, Bohrlöcher, Hohlräume, Risse

I 546 (TAF. 130, 2; 200, 2)

Maße:
Platte: L oben 86; L unten 83,6; L Rs oben 84; unten ca. 80,5; H links 35; H Mitte 34,4; H rechts 34; H Rs links ca. 35; rechts 34,5
Rand: oben 1; unten 1,5–3,7; links 2–4,2 (Ast 9); rechts 4–6,8
Tisch: H 19; Platte L 37; Schüssel: H ca. 8,5; L noch 22,5; Krug: H noch 8,5
Relief: H max. 0,5–1

Erhaltung:
Reliefffläche: graue Patina, stark gekerbt und uneben; Bohrlöcher, Hohlräume, Risse; die Reliefkonturen sind verrieben
Os: graue Patina; Oberfläche verwaschen; tw. tiefe und große Bohrlöcher, Hohlräume, Flechten; mittig ein kleines rezentes Loch; Ausbrüche zur Rs, linke Ss
Us: hellgrauer Saum und weißliche Oberfläche; mittelgrober bis grober Spm; Sinterbildung mit rötlicher Färbung; Bohrlöcher, Hohlräume; mittig eine tiefe, schräg in den Stein verlaufende Beschädigung, wodurch ein tiefer Spalt entstanden ist; kleine Ausbrüche zur Rs, Os, linke Ss
linke Stoßfläche: hellgraue Patina; Oberfläche stark verwittert; tiefe und große Bohrlöcher, Hohlräume, Spalten; grobe Struktur; witterungsbedingter Ausbruch zur Rs, Os, Us
rechte Stoßfläche: graue Patina; Saum mit mittelgrobem Spm, sonst grob behauen; Bohrlöcher, Risse; Ausbrüche zur Rs

Literatur:
Benndorf – Niemann 1889, 159–168 Taf. 16; Noack 1893, 305–322; Gurlitt 1894, 283–289; Körte 1916, 257–288, bes. 265–268; Löwy 1929, 52 Abb. 50; Praschniker 1933a, 19–23. 31–40 Abb. 11. 12; Eichler 1950, 66–68 Taf. 24/25; Borchhardt 1976a, 141–143; Childs 1976, 281–316; Childs 1978, 20 Anm. 11; Taf. 13, 2; Hermary 1986, 584 f. Nr. 208 mit Abb.; Bruns-Özgan 1987, bes. 72–74; Manakido 1992, 232–242, bes. 234 Nr. 20; Jones Roccos 1992, 319–322 Nr. 12; Oberleitner 1994, 44–46 Abb. 90–98; Lambrinoudakis 1997, Suppl. 775 Nr. 4 Taf. 521; Lambrinoudakis 1997a, 983 f.; Boardman 1998, 242 Abb. 222, 6; Fornasier 2001, 235–239; Marksteiner 2002, 186–189; Benda-Weber 2005, 146–148; Barringer 2008, 178 Abb. 135 b; Kolb 2008a, 81–93; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 209–218.

Das flache Relief zeigt im linken Teil einen Klapptisch. Der linke Klappfuß steht schräg nach außen und ist dünner als der rechte, der sich nach oben verbreitert. Die Tischplatte ist auf beiden Seiten nach oben angeschrägt. Auf dem Tisch befinden sich zwei Gefäße: links eine Schüssel (Lekane), die mit einem Tuch abgedeckt ist, rechts ein Henkelkrug (Oinochoe) oder ein Kyathos (?). Der linke Rand ist als Baumstamm gearbeitet, von dem im oberen Teil ein dünner Ast schräg nach oben absteht. Die rechte Bildfläche ist nicht reliefiert (am rechten Rand ein Baumstamm in ganz flachem Relief?). Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngten sich links nach oben und rechts nach unten.

JAGD, I 566-I 570; I 571; I 572-I 577 (TAF. 131, 1-138, 2; 201, 2-203, 2)[23]

Nordwand, rechts; obere Friesreihe

Die Friesreihe erstreckt sich insgesamt über eine Länge von ca. 12,60 m und setzt sich aus elf bzw. zwölf (I 571) Platten zusammen. Die Höhe der Platten reduziert sich zum rechten Friesende. Der Fries mit Jagdszenen (zwei bis drei Figuren pro Platte und Jagdtiere) auf der östlichen Nordwand weist die niedrigste Plattenhöhe aller Friese des Heroons auf[24]. Bis auf die beiden kurzen Platten I 577 und I 573 sowie die letzten Platten I 567 und I 566 am rechten Friesende zeigt jede Platte eine in sich abgeschlossene Jagdszene, d. h. die Figuren sind nicht plattenübergreifend gearbeitet.
Insgesamt sind 41 Figuren dargestellt, davon 18 Jäger, acht Pferde und fünf Jagdhunde; die anderen zehn bzw. elf Tiere sind Beutetiere (vier Raubkatzen: Löwinnen und Panther, drei Eber, ein Bär und (mit der Wildziege auf der Platte I 571) drei Caprinae[25]. Acht Jäger jagen zu Pferd (I 577, I 573, I 575, I 574, I 570, I 568, I 567, I 566), einer von diesen ist Bogenschütze (I 568), zehn Jäger sind zu Fuß unterwegs, davon zwei Bogenschützen, drei Speerträger und zwei mit einer Axt bewaffnete Jäger. Alle Jäger tragen einen etwa knielangen Chiton, einer zusätzlich eine Chlamys, ein anderer eine phrygische Mütze und mehrere einen Pilos.

23 Die Zählung der Plattennummern des Jagdfrieses von links nach rechts verläuft in folgender, nicht numerisch ansteigender Reihenfolge: I 572 – I 577 – I 573 – I 576 – I 575 – I 574 – I 570 – I 569 – I 568 – I 567 – I 566. Die Platte I 571 im unteren Register zwischen I 541 (Raub der Leukippiden) und I 556 (Kentauromachie, Nordseite) wird in der Listung vorangestellt. Vgl. auch Landskron 2011, 35–38.

24 s. Kap. IV.2.11. Die Jagd. Die Höhe der Platten des Jagdfrieses schwankt zwischen 29 und 37 cm. Somit hat der Jagdfries des Heroons sogar eine geringere Höhe, als die meisten Firstbalkenreliefs lykischer Sarkophage: vgl. dazu Seyer 1996, 119–121 mit Anm. 58: Die Höhe der Firstbalkenreliefs liegt in der Regel zwischen 30 und 55 cm. Der niedrige Firstbalken (H 23 cm) des Tänzerinnensarkophags in Xanthos ist, bis auf die Darstellung eines Schildes vom Relief mit Schildtriumph auf dem Sarkophagdeckel, nicht reliefiert: Demargne – Laroche 1974, 101 Taf. 23 Abb 57, 1. 2.

25 Zu den Tieren und Pferderassen s. den Beitrag von G. Forstenpointner (Kap. IV.5.). Der bzw. die ausführende(n) Bildhauer waren offenbar in erster Linie bestrebt, die Figuren unter Vernachlässigung der realen Größenverhältnisse in den schmalen Rahmen zu setzen.

I 571 (TAF. 131, 1; 201, 2)

Maße:
Platte: L oben 79,6; L unten 77,8; L Rs: oben 76; unten 76; H links 44; H Mitte 43,9; H rechts 43,2; H Rs: links 44; rechts 43
Rand: oben 1–2; links 3,5–8,5 (sehr flach); Fels: H 10–18,5; B 19–25; rechts 18–23 (Fels)
Fig. 1: H 34
Relief: H max. 1,5–2

Erhaltung:
Die Platte ist zur Gänze erhalten und weist eine Absplitterung an der rechten oberen Ecke auf; die Oberfläche ist verrieben.
Reliefﬂäche: graue Patina, weißliche Kalkstellen; Flechten; Oberfläche verwittert; viele, tw. größere und siebartige Bohrlöcher, Hohlräume und Risse; Beine der Fig. skelettiert
Os: Saum mit Zahneisen, sonst mittelgrober bis grober Spm; rechts graue, sonst helle Oberfläche, weißliche Kalkstellen; Flechten; Sinterbildung mit rötlicher Färbung; Risse, wenig Bohrlöcher, Hohlräume; Ausbrüche zur Relieffläche, Rs und rechte Ss
Us: Saum, sonst mittelgrober bis grober Spm; entlang des Saums gräuliche, sonst weißliche Oberfläche; Sinterbildung mit rötlicher Färbung; vereinzelte Bohrlöcher, Risse; kleinere Ausbrüche zur Relieffläche, Rs und rechte Ss
linke Stoßfläche: gräulicher Saum mit kleinen punktierten Löchern, sonst sehr grob behauen; weißliche Oberfläche; Sinterbildung mit rötlicher Färbung; ein tiefer Riss verläuft durch den Felsen bis zur Relieffläche
rechte Stoßfläche: gräulicher Saum, mittelgrober Spm, sonst grob behauen; weißliche Oberfläche; Bohrlöcher, Hohlräume, Risse; Ausbrüche zur Relieffläche, Os, Rs, Us

Diese Platte schließt rechts an die Platte I 541 (Leukippidenraub) an und geht der nachfolgenden I 556 (Kentauromachie) voraus. Dargestellt ist eine Wildziege, die auf einen Felsen flüchtet. An der rechten Seite ist kein Rand vorhanden, links ist in sehr flachem Relief eine felsige Struktur erkennbar. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich links nach unten und rechts nach oben.
Figur 1: Die Wildziege befindet sich in felsigem Gelände, das sich über die gesamte Plattenlänge erstreckt, beidseitig bis zur Ok aufragt und somit eine Schlucht bildet. Sie springt auf den steilen Felsen am linken Bildrand, das rechte Vorderbein ist angehoben. Der untere Teil des rechten Hinterbeines ist nicht sichtbar, denn er wird von Felsen verdeckt. Den verwitterten Kopf wendet das Tier nach hinten. Die Schnauze ist abgebrochen.

I 572 (TAF. 339-341)

Maße:
Platte: L oben noch 111,5; L unten 129,6; L Rs: oben 130; unten 126; H links 34,8; H Mitte 33,8; H rechts 33,5; H Rs: links 35,5; rechts 34,5
Rand: oben 1–3; unten 8–4,4 (Bodenerhebung); links 3,1–6 (Stamm; Ast 5,3); rechts 1,9–3,3 (Ast 5,2)
Fig. 1a (Wildziege): H 28,7; L 28,3; Fig. 1b (Wildziege): H 27,1; L 26; Fig. 2: H 29,7; Fig. 3: H 30
Relief: H max. 2,2; bei Mulde 3,8

Erhaltung:
Reliefffläche: stellenweise Flechten; graue Patina; zahlreiche, tw. große Bohrlöcher, Hohlräume und Spalten, bes. im linken Bereich; Fig. tw. verwittert; witterungsbedingte Mulde
Os: graue Patina, weißliche Kalkstellen; Oberfläche stark verrieben; Saum (?); links tiefe Risse und Spalten; in der Mitte ein kleines rezentes Loch; Ausbruch zur Rs in Höhe der Fig. 1b; Absplitterungen zur Rs
Us: vom rechten Rand bis ca. Fig. 2: tiefer und großer Spalt; grobe Absplitterung zur Rs unter Fig. 1b; links einige Bohrlöcher, Hohlräume; Ausbrüche zur Rs
linke Stoßfläche: graue Patina, weißliche Stellen; mittelgrober bis grober Spm; viele Bohrlöcher, Hohlräume, tiefer Ausbruch zur Rs; Flechten; Oberfläche stark verrieben
rechte Stoßfläche: graue Patina; Saum mit mittelgrobem bis grobem Spm; Bohrlöcher, Hohlräume, Riss links zur Rs; Ausbrüche zur Rs, Us und Os
Farbspur: Blau am Arm von Fig. 2 und Fig. 3

Das Relief zeigt eine Wildziegenjagd. Im rechten Bildteil verfolgen zwei Jäger, einer mit Speer und ein anderer mit Bogen schießend, zwei Wildziegen, die im linken Bildfeld in felsiges Gelände fliehen. Die Platte wird an beiden Seiten von einem Baumstamm begrenzt, von dem je ein Ast absteht. Die Seiten der länglichen Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich links nach oben und rechts nach unten.
Figur 1a und b: Die beiden Wildziegen sprengen nach links, die größere Fig. 1a voran, wobei es sich hier um ein weibliches Tier handeln könnte. Dahinter folgt ein Männchen, das ausladende Hörner aufweist, oder ein Weibchen der Wildziegen, die durch dünne Hörner charakterisiert sind. Fig. 1a hat die Vorderbeine in der Luft und wendet den Kopf nach hinten zu den Verfolgern. Die kleinere Wildziege Fig. 1b springt über einen Felsen oder eine Bodenerhebung und hat die Vorderbeine ebenfalls in der Luft. Sie blickt nach vorne auf Fig. 1a. Geschlechtsteile sind nicht erkennbar.
Figur 2: Der Jäger holt im Laufen mit dem Speer in der rechten Hand des nach hinten und oben angewinkelten Armes zum Wurf aus. Die Oberfläche ist an dieser Stelle stark verwittert, sodass nur noch der rechte Arm und der Oberkörper sowie der Kopf im Profil nach links erkennbar sind. Details lassen sich nicht mehr ablesen. Der linke Unterschenkel des vorgestreckten Beines und der Ansatz des Fußes sind noch sichtbar. Vermutlich trägt der Jäger eine phrygische Mütze.
Figur 3: Der Bogenschütze bewegt sich am rechten Bildrand im Profil nach links, setzt das rechte Bein vor und folgt Fig. 2. Sein Körper ist etwas vorgebeugt, auch die Knie sind gebeugt. Mit dem vorgestreckten linken Arm hält er den ursprünglich durch Malerei angegebenen Bogen, der rechte Arm ist nicht sichtbar, spannt jedoch die Sehne. Der Jäger trägt einen knielangen gegürteten Chiton und eine phrygische Mütze. Das Gesicht zeichnet sich noch schwach im Relief ab.

I 577 (TAF. 133, 1; 201, 2)

Maße:
Platte: L oben 71,4; L unten 73,3; L Rs: oben ca. 71,5; unten noch 62,2; H links 34; H Mitte 34,6; H rechts 35; H Rs: links 33,6; rechts 35,5
Rand: oben ca. 1; unten 1–2; links 2,3–7,6 (Ast); rechts 2–3,5
Fig. 1 (Pferd): H 32; L max. 61,5; Fig. 2: H noch 27,5
Relief: H max. 2–2,5

Erhaltung:
Zwei größere und drei kleine Fragmente sind angesetzt.
Reliefffläche: weißliche Oberfläche; Sinterbildung mit rötlicher Färbung; kaum Bohrlöcher, aber ganz kleine punktierte Löcher, vor allem rechts; wenige Risse; Figuren verwittert, Gliedmaßen skelettiert; Absplitterungen an den Rändern
Os: Oberfläche verwaschen; leicht gräulich patiniert; am linken Block weißliche Stellen; kleine Bohrlöcher, Hohlräume und Risse; mittig ein kleines rezentes Loch; Ausbruch zur Rs, Os, Ss und an der Stückung
Us: Saum, sonst mittelgrober bis tw. grober Spm; weißliche Oberfläche; vereinzelt Bohrlöcher, Hohlräume und Risse; Ausbrüche zur rechten Stoßfläche, Us und Rs
linke Stoßfläche: Oberfläche verrieben; grobe Bearbeitungsspuren; oben zur Os gräulich patiniert, unten weißlich; Bohrlöcher, Hohlräume, Ausbrüche zur Reliefffläche und zur Rs
rechte Stoßfläche: weißliche Oberfläche, grob bearbeitet; Bohrlöcher, Hohlräume, Risse; großer Ausbruch zur Rs, Us

Dieses Relief ist der linke Teil einer Pantherjagd, die sich auf der Platte I 573 rechts fortsetzt, und zeigt einen nach rechts stürmenden Reiter. Die Seitenränder sind von je einem Baumstamm begrenzt, vom linken steht ein Ast ab. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich links nach oben und rechts geringfügig nach unten.
Figur 1: Das Pferd zeigt eine Levade nach rechts, die Hinterbeine sind eingeknickt, das linke Knie berührt den Boden. Auf dem kräftigen Hals sitzt ein schmaler hechtförmiger Kopf, der Mähnenkamm zeichnet sich noch im Relief ab. Sonst ist die Oberfläche verwittert. Der schmale Schweif des Pferdes weht für diese Bewegung zu weit nach hinten und ist sehr lang. Die Gliedmaßen sind tw. skelettiert.
Figur 2: Der Reiter sitzt mit langgestreckten Beinen auf dem Pferd, der rechte Arm ist angehoben und holt mit einem Speer, der nicht im Relief zu sehen ist und vielleicht durch Malerei angegeben war, zum Wurf auf die Löwin Fig. 1 der rechts anschließenden Platte I 573 aus. Von der Raubkatze sind noch etwa 3,5 cm vom Schwanzende am rechten Rand zu sehen. Mit der linken Hand hält der Jäger sich am Nacken des Pferdes fest bzw. zügelt er das Tier. Die Zügel sind nicht im Relief erkennbar und waren ursprünglich durch Malerei ergänzt. Er trägt einen knielangen gegürteten Chiton, von dem sich an der Flanke des Pferdes Saum und Falten abzeichnen. Details sind nicht erkennbar, die Oberfläche ist verwittert.

I 573 (TAF. 134, 1; 201, 2-202, 2)

Maße:
Platte: L oben 65,2; unten 70,5; L Rs: oben 65; unten 70,5; H links 35; Mitte 36; rechts 0,5; H Rs: links 35; rechts 36,5
Rand: oben max. 1; unten 1–2; links 1,5; rechts max. 4
Fig. 1 (Löwin): H noch 19,5; L 27,5; Fig. 2 (Pferd): H 33; L 43; Fig. 3: H max. 29; L ca. 22
Relief: H max. 2

Erhaltung:
Reliefﬂäche: links oben gräuliche Patina, sonst weißliche Oberfläche; Bohrlöcher; Oberfläche verwittert; Gliedmaßen der Fig. tw. skelettiert; Pferdekopf hechtförmig abgewittert.
Os: graue Patina; Oberfläche verrieben; Flechten; mittig ein kleines rundes rezentes Loch; kleine Ausbrüche zur Reliefﬂäche, Rs, rechte und linke Ss
Us: Saum verrieben sonst mittelgrober bis grober Spm; weißliche Oberfläche; Bohrlöcher; Ausbrüche zum oberen Rand, Rs, rechte Ss; linke Ecke zur Rs abgebrochen
linke Stoßfläche: graue Patina, rechts weißliche Oberfläche; Saum, tw. ausgebrochen, sonst grober Spm; Bohrlöcher; rechts ein großer Spalt; Ausbruch zur Rs, Os
rechte Stoßfläche: gräuliche Patina; Saum abgesplittert, sonst grober Spm und grob behauen; Ausbrüche zur Rs, Os, Us

Diese Platte ist die rechte Fortsetzung der Löwenjagd der Platte I 577. Hier sprengt von rechts ein Jäger zu Pferd gegen eine Löwin, der von links kommt. Der Beginn dieser Darstellung auf der links anschließenden Platte I 577 zeigt einen berittenen Jäger, der nach rechts stürmt. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich nach oben.
Figur 1: Die Löwin ist im Profil nach rechts dargestellt und stemmt die gestreckten Vorderbeine in den Boden, den Angriff des Jägers Fig. 3 erwartend. Ihr Hinterteil steht erhöht auf einer Bodenerhebung. Der Kopf des Raubtieres ist im Dreiviertelprofil nach rechts zu sehen, die Strukturen sind aber stark verwittert, sodass außer dem Ansatz der Ohren keine Details erkennbar sind. Der Schweif des Tieres ist auf der links anschließenden Platte I 577 gearbeitet.
Figur 2: Das Pferd zeigt eine Levade nach links an, die Vorderbeine in der Luft, die Hinterbeine eingeknickt. Sein Nacken ist kräftig, der hechtförmige Kopf schmal, der Mähnenkamm setzt sich deutlich im Relief ab. Das Pferd greift weniger weit mit den Vorderbeinen aus als auf I 577 und hat einen kürzeren Rücken. Die Gliedmaßen sind skelettiert. Der Schweif verschwindet hinter dem Baumstamm, nur die Rübe ist zu sehen.
Figur 3: Der Reiter sitzt etwas zu tief auf dem Rücken des Pferdes Fig. 2, das linke gebeugte Bein reicht unter dessen Bauch. Der linke Arm liegt am Nacken des Tieres (oder hielt die ursprünglich gemalten Zügel), der rechte Arm reichte ursprünglich bis in den oberen Rand, ist nach hinten hochgehoben und holt zum Wurf mit dem Speer aus, der allerdings nicht sichtbar ist und vielleicht durch Malerei angegeben war. Der Jäger trägt einen knielangen gegürteten Chiton und – soweit erkennbar – eine phrygische Mütze. Das Gesicht ist verwittert, die Gliedmaßen skelettiert.

I 576 (TAF. 133, 1; 202, 2)

Maße:
Platte: L oben 79,5; L unten 83; L Rs: oben 77; unten 81,5; H links 37; H Mitte 36,5; H rechts 37; H Rs: links 37; rechts 37
Rand: oben 1–2; unten 0,5–2,5; links 1–3,5 (Ast 5); rechts 1–6 (Baumstamm)
Fig. 1: H 33,2; Fig. 2 (Eber): H 18; L ca. 28; Fig. 3: H noch 33,4
Relief: H max. 2–2,5

Erhaltung:
Die Platte ist aus zwei Blöcken zusammengesetzt, am rechten Rand der Reliefﬂäche ist ein kleines Fragment angefügt.
Reliefﬂäche: graue Patina, die Kanten der zusammengefügten Bruchflächen sind weißlich; Flechten; Bohrlöcher, Hohlräume und tw. tiefe Risse; Gliedmaßen der Fig. skelettiert; am linken Block sind die Konturen des Reliefs etwas weicher.
Os: graue Patina; Flechten; vereinzelte Bohrlöcher, Hohlräume; Risse; am linken Block ein kleines rezentes Loch; ein Ausbruch bei Bruchkante in der Mitte; Ausbrüche zur Rs und zu beiden Stoßflächen
Us: Saum, sonst mittelgrober bis grober Spm; graue Patina; Flechten; Bohrlöcher, Hohlräume und Risse; Ausbruch zur Rs und zur linken Stoßfläche
linke Stoßfläche: Saum, sonst grober Spm; graue Patina, Flechten; Bohrlöcher, Hohlräume und Risse; Ausbrüche zur Reliefﬂäche, Os, Us und Rs
rechte Stoßfläche: Saum, sehr grober Spm; weißliche und gräuliche Oberfläche, etwas verwaschen; kleine Bohrlöcher, Hohlräume; Ausbruch zur Os

Die Szene auf dieser Platte ist in sich abgeschlossen. Von beiden Seiten attackiert je ein Jäger einen Eber, der sich in der Mitte zwischen ihnen befindet. Die Seitenränder sind von einem Baumstamm begrenzt. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich links nach unten und rechts nach oben.
Figur 1: Der Jäger steht mit dem rechten Bein voran im Ausfallschritt nach rechts und wendet den Rücken zum Betrachter. Mit beiden angehobenen Armen schwingt er einen Speer von hinten auf das Jagdtier. Er trägt einen knielangen gegürteten Chiton und einen Pilos. Die Oberfläche und bes. das Gesicht sind verwittert.
Figur 2: Der Eber bewegt sich in Angriffsstellung nach rechts, den Kopf dem angreifenden Jäger Fig. 3 zugewandt. Mit den Vorderbeinen steht er auf einer Bodenerhebung. Körper und Kopf sind stark verwittert, Details nicht erkennbar. Neben seinem rechten Ohr befindet sich ein witterungsbedingtes Loch.
Figur 3: Der Gefährte greift den Eber von rechts an. Er steht mit dem rechten Bein voran im Rückfallschritt nach rechts, sein Rücken ist zum Betrachter gedreht, der etwas geneigte Kopf im Profil nach links zu dem Tier gewandt. Die erhobene Rechte holt zum Wurf mit dem Speer aus, die nach unten vorgestreckte Linke weist in die Richtung des Wildtieres. Bekleidet ist der Jäger mit einem knielangen gegürteten Chiton und einem Pilos. Die Oberfläche der Figur ist verwittert, die Gliedmaßen tw. skelettiert.

I 575 (TAF. 134, 2; 202, 2)

Maße:
Platte: L oben 117; L unten 103,5; L Rs: oben noch 80,5; unten ca. 106; H links 36; H Mitte 36,3; H rechts 36; H Rs: links 37,5; rechts 36,5
Rand: oben 1; unten 1–2; links 1–2 (Ast 7); rechts max. 3
Fig. 1 (Hund): L noch 27; Fig. 2 (Pferd): H 33,5; L 55; Fig. 3: H 27; Fig. 4 (Gepard): H 23,5; L max. 45,5 (mit Schweif); 25,5 (ohne Schweif)
Relief: H max. 2,3

Erhaltung:
An den Block sind 12 größere und kleinere Fragmente angefügt.
Relieffläche: hellgraue Patina, weißliche Kalkstellen; Oberfläche mit Flechten überzogen; Fig. stark verwaschen; Beine von Pferd und Hund skelettiert
Os: sehr glatte weißliche verwaschene Oberfläche; Bohrlöcher, Risse; in der Mitte ein kleines rezentes Loch; Ausbrüche zur Rs
Us: Saum, dahinter mittelgrober bis eher grober Spm
linke Stoßfläche: verbrochen; Oberfläche stark verwittert, viele und große Bohrlöcher, Hohlräume; Spuren von grobem Spm
rechte Stoßfläche: graue Patina, weißliche Stellen; grober Spm; schwarze Flechten

Das Relief zeigt einen Jäger, der zu Pferd von links auf den nach rechts laufenden Gepard (oder Löwin) zustürmt. Ein Jagdhund folgt dem Reiter am linken Bildrand. An beiden Seiten wird die Platte von einem Baumstamm begrenzt, der am rechten Rand stark zerstört ist, am linken Rand steht schräg nach oben ein Ast ab. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich nach unten.
Figur 1: Der Hund sprengt mit vorgestreckten und angehobenen Beinen dicht hinter dem Pferd Fig. 2 nach rechts. Die Pfoten der Hinterläufe sind weggebrochen bzw. waren hinter dem Baumstamm, der ausgebrochen ist. Der Schwanz ist aufgebogen, der schmale Kopf blickt geradeaus.
Figur 2: Das Pferd setzt mit hochgehobenen Vorderbeinen nach rechts zum Sprung auf das Jagdtier an. Die Statur des Tieres ist eher zart, der hochschwingende Schweif, der bis zum Rücken der Fig. 1 reicht, ist proportional dazu lang und dicht; der Kopf ist kurz, ebenso der Mähnenkamm. Die Beine sind skelettiert, die Oberfläche ist verwittert.
Figur 3: Der Reiter sitzt aufrecht auf dem Pferderücken, das rechte Bein ist gebeugt, Unterschenkel und Fuß zeichnen sich nur schwach im Relief ab. Die angewinkelt angehobene Rechte holt zum Wurf mit dem Speer aus, der nicht im Relief sichtbar ist und vielleicht durch Malerei angegeben war. Mit der Linken hält er sich am Hals bzw. an der Mähne oder am Zügel (durch Malerei angegeben?) fest. Von der Bekleidung ist ein knielanger Chiton erkennbar und vermutlich ein Pilos. Das Gesicht ist stark verwittert.
Figur 4: Der Gepard hält im Laufen inne und dreht den Kopf zum Betrachter; das Relief ist im Bereich der Vorderbeine durch die angefügten Fragmente stark zerstört, daher lässt sich deren Haltung nicht genau bestimmen. Sein langer, in einem Bogen geschwungener Schweif liegt am Boden auf und ist skelettiert. Das Tier hat eine schlanke Körperform, spitze abstehende Ohren und eine gerundete Gesichtsform. Die Oberfläche ist verrieben, Details sind nicht mehr erkennbar.

I 574 (TAF. 135, 1. 2; 202, 2)

Maße:
Platte: L oben 90; L unten 114; L zur Rs: oben 88,5; unten 104; H links: 36,7; H Mitte 35,5; H rechts 36,6; H Rs: links 37; rechts 36,5
Rand: oben 0,8–1,8; unten 2,5–3,2; links 1–8,3 (Baumstamm); rechts 0,8–7,3 (Baumstamm)
Fig. 1 (Pferd): H 31,8; L 38,5; Fig. 2: H noch 24; Fig. 3 (Bär): H 24; L 30,8
Relief: H max. 2,5

Erhaltung:
Die Platte ist aus zehn Fragmenten zusammengesetzt.
Relieffläche: graue Patina, weißliche Kalkstellen; sehr stark verwittert und verwaschen; Flechten, kraterartige Oberfläche
Os: graue Patina, weißliche Stellen; Oberfläche verrieben, noch grober Spm erkennbar; Bohrlöcher; links der Mitte ein kleines rezentes Loch
Us: hellgraue Patina; schmaler Saum mit feinem Spm, dahinter mittelgrober bis stellenweise grober Spm; Bohrlöcher
linke Stoßfläche: graue Patina, weißliche Stellen; Oberfläche verwittert, Saum, noch sehr grober Spm zu erkennen; Bohrlöcher
rechte Stoßfläche: graue Patina; Oberfläche verrieben; sehr grober Spm erkennbar

Das Relief ist stark verwittert, sodass nur noch die Konturen der Figuren erkennbar sind: Von rechts läuft ein Bär heran, von links sprengt ein Jäger zu Pferd auf diesen zu. Die Figuren sind jeweils an den Bildrand gesetzt, die Mitte bleibt unreliefiert. Die Seitenränder sind als Baumstämme gearbeitet, die sich nach oben stark verschmälern. Die Seiten der Platte haben einen markant schrägen Fugenschnitt und verjüngen sich beträchtlich nach oben.
Figur 1: Vom Pferd ist noch der Kopf erkennbar, die Beine sind skelettiert und stark verwittert, ebenso die Oberfläche des Körpers, der nur noch durch die Erhebung im Relief zu erahnen ist. Es sprengt in gestrecktem Galopp mit angehobenen Vorderbeinen nach rechts, die Hinterbeine sind nicht mehr sichtbar, nur die Unterschenkel zeichnen sich ab.
Figur 2: Der Reiter holt mit dem erhobenen rechten Arm zum Wurf mit einem Speer (oder Stein?) aus, der nicht sichtbar ist, mit dem linken Arm greift er an den Nacken des Pferdes bzw. hält die nicht sichtbaren (ursprünglich durch Malerei angegebenen) Zügel. Das rechte angewinkelte Bein liegt an der Flanke des Pferdes. Kopf und Kleidung sind stark verwittert.
Figur 3: Der Bär setzt mit erhobenen Tatzen zum Sprung gegen den Reiter nach links an. Sein massiger Körper zeichnet sich noch gut ab, Kopf und Beine sind stark verwittert.

I 570 (TAF. 136, 1; 202, 2)

Maße:
Platte: L oben 116,9; L unten 99,2; L Rs: oben 107; unten 97,5; H links 36,5; H Mitte 36,4; H rechts 36,1; H Rs: links 35; rechts 36,5
Rand: oben max. 1; unten 0,5–3 (Bodenerhebung); links 1,2–3,2 (Ast 6,7); rechts 1,7–3
Fig. 1: H 32; Kopf H 9,5; Fig. 2 (Eber): H 23,2; L 30,5; Fig. 3 (Pferd): H 33,5; L 41; Fig. 4: H 26,6; Kopf H 5,5
Relief: H max. 2,4

Erhaltung:
Am Rand unter Fig. 2 ist ein kleines Fragment angesetzt.
Reliefflàche: hellgraue Patina, weißliche Kalkstellen; Oberfläche angewittert, zahlreiche Bohrlöcher, Hohlräume; Fig. verwittert und Gliedmaßen skelettiert
Os: hellgraue Patina mit weißlichen Stellen; Oberfläche stark verwaschen; uneben; keine Meißelspuren erkennbar; über dem Kopf der Fig. 4 und zwischen Fig. 1 und 2 befindet sich je ein kleines rezentes Loch
Us: hellgraue Patina, weißliche Oberfläche; Saum, mittelgrober bis grober Spm von links nach rechts verlaufend
linke Stoßfläche: gräuliche Patina; Saum, sonst Oberfläche verrieben; sehr grober Spm erkennbar; Sinter, Bohrlöcher;
rechte Stoßfläche: graue Patina; Saum mit mittelgrobem Spm, dahinter grob behauen

Die Platte mit der Eberjagd schließt links an die Bärenjagd (I 574) und rechts an die Löwenjagd (I 569) an und zeigt eine in sich abgeschlossene Szene. Von links attackiert ein Jäger einen entgegenkommenden Eber, der von einem nach links sprengenden Reiter verfolgt wird. Die Seitenränder sind als Baumstämme gearbeitet, vom linken steht ein Ast ab. Zum oberen Plattenrand bildet der Reliefgrund eine ansteigende Hohlkehle. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich nach unten.
Figur 1: Der Jäger führt im Ausfallschritt mit dem linken Bein voran nach rechts beidhändig eine Lanze, die sich am Reliefgrund abzeichnet und deren Spitze bereits in den Hals des Ebers eingedrungen ist. Der Körper ist aufgrund der Bewegung zum Betrachter gewendet. Sein Kopf ist im Profil zu sehen, er trägt einen Pilos und einen knielangen gegürteten Chiton. Die Oberfläche der Figur ist stark verwittert, Gesichtsstrukturen sind nicht erkennbar.
Figur 2: Der Eber bewegt sich nach links und hält im Lauf inne, da er von der Lanze der Fig. 1 bereits getroffen ist. Sein Körper ist im vorderen Bereich stark verwittert, das Hinterteil ist besser erhalten, dort zeichnet sich der Borstenkamm ab.
Figur 3: Das Pferd hält im Galopp nach links inne, das rechte Vorderbein ist angehoben. Es nimmt die gesamte Reliefhöhe ein, hat einen kurzen dicken Hals und einen kleinen Kopf. Vom Schweif ist nur ein Stück mit der Schweifrübe zu sehen, der andere Teil wird vom Baumstamm am rechten Bildrand verdeckt.
Figur 4: Der Reiter sitzt, soweit erkennbar, auf einer Satteldecke, das linke Bein ist etwas angezogen. Er hält sich mit der Rechten an der Mähne fest, die Linke ist nach oben hinter dem Kopf angehoben und führt eine Lanze zum Stoß, deren Schaft sich jedoch nicht im Relief abzeichnet und eventuell gemalt war. Er trägt einen Pilos, die Falten des Chitons sind am Rücken des Pferdes sichtbar. Das Gesicht ist verwittert.

I 569 (TAF. 136, 2; 202, 2–203, 2)

Maße:
Platte: L oben 112,9; L unten 122,9; L Rs: oben 110; unten ca. 110; H links 36,1; H Mitte 35,6; H rechts 35,2; H Rs: links 35,5; rechts 36
Rand: oben 1,2–2,6; unten 0,8–4,5 (Bodenerhebung); links 2,2–4,8 (Ast 6,8 cm); rechts 2,6–4,3 (Ast 5,9)
Fig. 1: H 22,7; Kopf H 7; Fig. 2 (Löwe): H 30,2; L 28,6; Fig. 3: H 33; Fig. 4: H 30,4; Kopf H 6,5
Relief: H max. 3

Erhaltung:
Hinter Fig. 4 sind zwei kleine Fragmente angefügt.
Reliefflàche: graue Patina, weißliche Flächen; stark verwittert; Gliedmaßen der Fig. tw. skelettiert; einige Bohrlöcher, Hohlräume; unter dem Arm der Fig. 4 tiefes großes Bohrloch; Rand rechts tw. ausgebrochen
Os: graue Patina; stellenweise weiße Oberfläche, sehr verwaschen; mittig zur Vk ein sehr kleines rezentes Loch; tw. große Bohrlöcher, Hohlräume
Us: Saum, dahinter grober Spm; Sinterbildung mit rötlicher Färbung; Ausbrüche über ges. Länge zur Rs
linke Stoßfläche: graue Patina; Saum, dahinter grober bis sehr grober Spm
rechte Stoßfläche: schmaler Saum, sehr grober Spm; weißliche Oberfläche; zur Os Risse

Diese Platte zeigt eine einzelne Jagdszene. Drei Jäger zu Fuß kämpfen mit einem Löwen, einer ist von diesem zu Boden gestoßen worden. An beiden Seitenrändern befindet sich je ein Baumstamm mit abstehendem Ast. Zum oberen Plattenrand bildet der Reliefgrund stellenweise eine ansteigende Hohlkehle. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich nach oben.
Figur 1: Der Jäger ist zu Boden gegangen und kniet mit dem rechten Knie auf einer Bodenerhebung frontal zum Betrachter, das linke Bein ist zur Seite ausgestreckt. Mit dem rechten Arm stützt er sich am Boden bzw. auf einem Stein ab. Mit dem linken nach oben angewinkelten Arm versucht er, den Kopf des angreifenden Löwen Fig. 2 wegzudrücken. Der Kopf des Jägers ist im Profil nach rechts gezeigt und wendet sich dem angreifenden Raubtier zu. Die Figur ist nackt, von einem Chiton sind keine Anzeichen erkennbar, der Kopf ist stark verwittert, der Blick nach oben gerichtet. Details sind nicht mehr wahrnehmbar.
Figur 2: Der Löwe ist im Profil nach links in heraldischer Haltung im Angriff auf Fig. 1 dargestellt. Mit den Vorderpranken drückt er den Gestürzten nieder, die rechte Hinterpranke steht auf dessen linkem Unterschenkel, die linke Pranke stößt er gegen die Brust der Fig. 1 und er verbeißt sich in dessen linken Arm. Der Kopf des Löwen ist frontal zu sehen, Mähnenhaare sind schwach erkennbar.
Figur 3: Der Jäger ist in Schrittstellung mit dem rechten Bein voran nach links zu sehen. Er versucht sichtlich, den Löwen Fig. 2 von hinten anzugreifen. Das Relief ist an dieser Stelle stark zerstört, sodass sich nicht genau feststellen lässt, welche Bewegung er mit dem angehobenen rechten und dem gesenktem linkem Arm ausführt. Vielleicht hält er einen Schild vor sich, dessen Schmalseite gezeigt ist. Bekleidet ist er mit einem knielangen gegürteten Chiton und vermutlich einem Pilos. Das Gesicht ist verwittert.

Figur 4: In weitem Abstand von den Fig. 1–3 nähert sich ein Bogenschütze von rechts, die Bogensehne spannend und bereit, den Pfeil abzuschießen. Er ist in Schrittstellung mit dem rechten Bein voran und im Profil nach links gezeigt. Sein Oberkörper ist etwas vorgeneigt, der linke nach vorne ausgestreckte Arm hält den Bogen, der rechte spannt die Sehne. Vom Bogen hat sich keine Reliefstruktur erhalten, er war ursprünglich durch Malerei angegeben. Der Kopf ist stark verwittert. Die Figur trägt einen knielangen gegürteten Chiton.

I 568 (TAF. 137, 1; 203, 2)

Maße:
Platte: L oben 140; L unten 144,2; L Rs: oben 137; unten 139,2; H links 35,3; H Mitte 34,4; H rechts 33,2; H Rs: links ca. 33; rechts 34
Rand: oben 0,8–1,5; unten 1,7–2,5; links 1–2,4; rechts 1–4,3 (Ast 5,5)
Fig. 1 (Pferd): H max. 31; L 44,4; Fig. 2: H noch 21,5; Fig. 3 (Löwe): H 24,5; L 48,5; Fig. 4 (Hund): H 14; L 19,5
Relief: H max. 2,5

Erhaltung:
Reliefläche: graue Patina; bes. im linken Plattenteil lange und z. T. tiefe Spalten und Bohrlöcher, Hohlräume, auch im rechten Teil, dort aber eher verwaschen; Flechten; Gliedmaßen tw. skelettiert; Gesicht der Fig. 2 verwaschen; ebenso Pferdekopf und andere Fig.; Flechten
Os: an den Rändern zwei rezente Löcher; wenige, aber grobe Bearbeitungsspuren; Bohrlöcher, Risse
Us: graue Patina, weißliche Flächen; dünner Saum, dahinter grober Spm; Sinterbildung mit rötlicher Färbung; Ausbrüche zur Rs und rechte Ss; rechte obere Ecke ist ausgebrochen
linke Stoßfläche: weißlich graue Oberfläche, sehr verwaschen; schmaler Saum, mittelgrober bis grober Spm; grobe Struktur; Bohrlöcher, Risse
rechte Stoßfläche: graue Patina, weißliche Stellen; Oberfläche stark verwaschen; grober Spm, Bearbeitungsspuren nur schwach erkennbar; Bohrlöcher, Risse

Auf dieser Platte ist als Einzelszene in weiträumiger Anordnung eine Löwenjagd dargestellt. Von links reitet ein Bogenschütze auf einen Löwe zu, der von rechts heransprengt und von einem Jagdhund verfolgt wird. Die Platte ist seitlich von je einem Baumstamm begrenzt, vom rechten steht ein Ast ab. Zum oberen Plattenrand bildet der Reliefgrund eine ansteigende Hohlkehle. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich links nach unten und rechts nach oben.
Figur 1: Das Pferd galoppiert nach rechts, das linke Vorderbein angehoben, das rechte etwas vom Boden hochgehoben, die Hinterbeine sind eingeknickt. Es ist von zarter Statur, hat einen kräftigen Hals und einen kleinen Kopf. Die Schweifrübe steht waagerecht ab und der Schweif verschwindet hinter dem Baumstamm am linken Rand.
Figur 2: Der Reiter sitzt aufrecht auf dem Pferd, das rechte Bein etwas gebeugt. Der rechte Arm ist gerade vorgestreckt, der linke nicht sichtbar. Vermutlich spannt er einen Bogen, der durch Malerei dargestellt war. Die Oberfläche ist stark verwittert, Details der Bekleidung und des Kopfes sind nicht erkennbar.
Figur 3: Der Löwe sprengt von rechts auf den Reiter zu, beide Vorderbeine in der Luft springt er über eine Bodenerhebung. Verglichen mit dem Pferd ist der Körper des Raubtieres sehr groß, die Tiere haben fast die gleiche Größe. Sein Schwanz hängt bogenförmig herab und liegt am Boden auf. Die Oberfläche ist stark verwittert, bes. der Kopf.
Figur 4: Der Hund verfolgt den Löwe von rechts in etwa parallelem Bewegungsablauf, die Vorderbeine sind in der Luft. Der Kopf des Jagdhundes ist schmal und klein, der Hals nach oben gestreckt, der hintere Teil des Körpers wird vom Baumstamm am rechten Plattenrand verdeckt.

I 567 (TAF. 137, 2; 138, 1; 203, 2)

Maße:
Platte: L oben 156,2; L unten 151,2; L Rs: oben 153,5; unten 149,5; H links 33; H Mitte 31,7; H rechts 30; H Rs: links 34; rechts 30,5
Rand: oben 1–1,9; unten 1–1,7; links noch 2–3,6 (Ast 5,7); rechts 2–3,7
Fig. 1 (Pferd): H 31; L max. 59; Fig. 2: H noch 28; Fig. 3 (Hund): H 16,5; Fig. 4 (Eber): H 25; L 34,5; Fig. 5: H 27
Relief: H max. 2,5

Erhaltung:
Reliefläche: graue Patina; stellenweise Flechten; Oberfläche

Die Platte zeigt eine Eberjagd, die sich auf der rechts anschließenden Platte I 566 fortsetzt. Zu sehen ist ein nach rechts sprengender Reiter, der den Eber von hinten angreifen wird, ein Hund, der sich in das Hinterteil des Jagdtieres verbeißt, und ein Jäger zu Fuß, der den Eber von rechts angreift. Beide Seitenränder sind von einem Baumstamm begrenzt, von dem rechten steht etwa mittig ein Ast ab, von dem linken Baumstamm führt der Ast zum Rand nach oben und bildet eine Gabelform. Zum oberen Plattenrand bildet der Reliefgrund eine ansteigende Hohlkehle. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich links nach unten, rechts nach oben.
Figur 1: Das Pferd sprengt in gestrecktem Galopp mit angehobenen Vorderbeinen nach rechts. Im Verhältnis zum langgestreckten Körper wirkt der Hals dick und kurz, der Kopf zu klein. Der lange Schweif schwingt bogenförmig und nahezu waagerecht nach hinten, die Mähne ist kurz. Der Kopf des Pferdes ist vorne abgesplittert und verwittert.
Figur 2: Der Reiter sitzt mit gebeugtem rechten Bein auf dem Pferd, das linke hängt

stark verwittert, zahlreiche, z. T. große und tiefe Bohrlöcher, Hohlräume; Gliedmaßen der Fig. tw. skelettiert; keine Gesichtsstrukturen erkennbar; von den Körpern tw. nur Umrisse zu sehen
Os: graue Patina; Oberfläche verwaschen; breiter Saum, dahinter mittelgrober bis etwas grober Spm; vereinzelte tw. tiefe Bohrlöcher, Hohlräume
Us: relativ geglätteter Saum, gräulich-weiß, mit ganz kleinen Bohrlöchern, Hohlräume, dahinter mittelgrober bis grober Spm; Sinterbildung mit rötlicher Färbung; Ausbrüche zur Rs, linker Ss und zur Reliefffläche
linke Stoßfläche: gräuliche Patina, hellbraune bis weißliche Stellen; schmaler Saum, sonst grob behauen, sieht aus wie Bruch, im unteren Teil abgesplittert; Bohrlöcher, Risse; Bruch zur Rs
rechte Stoßfläche: graue Patina, vereinzelt weißliche Kalkstellen; Saum (?), dahinter grober Spm; Bohrlöcher; Ausbrüche zur Rs, Os, Us; linke Ecke zur Reliefffläche ausgebrochen

herab. Der rechte Arm ist etwas angewinkelt hochgehoben und holt zum Wurf, vermutlich mit einem Speer, aus. Die Oberfläche ist stark verwittert, an Körper und Kopf sind keine Details erkennbar, die Figur trägt einen Chiton.
Figur 3: Der Hund springt mit den Vorderbeinen den Eber von hinten an und verbeißt sich in dessen Hinterteil. Sein Schwanz ist ringförmig aufgerollt, die Gliedmaßen sind skelettiert.
Figur 4: Der Eber bewegt sich nach rechts und stemmt die Vorderbeine in den Boden, die Hinterbeine sind weit weggestreckt, den Angriff von Fig. 5 erwartend. Sein Körperbau ist kräftig, der Borstenkamm ist am Nacken, am Rücken und an der Kruppe deutlich zu erkennen. Die Gliedmaßen sind skelettiert, der Rüssel ist abgewittert.
Figur 5: Der Jäger attackiert den Eber von rechts. Er setzt mit dem rechten Bein den Schritt, um mit der Waffe zuzuschlagen oder zuzustoßen. Beide Arme sind hinter dem Kopf hochgehoben, die Waffe selbst, vielleicht eine Axt, ist nicht mehr erkennbar. Er trägt einen knielangen Chiton und einen Mantel, der am Rücken fächerförmig hochflattert. Der Kopf ist stark verwittert.

I 566 (TAF. 138, 2; 203, 2)

Maße:
Platte: L oben 122,5; L unten 122; L Rs: oben 147,4; unten 123; H links 30; H Mitte 29,7; H rechts 29,5; H Rs: links 30; rechts 30
Rand oben 1–2,5; unten 1–1,5; links ca. 2; rechts 9,4–13,5 (Ast)
Fig. 1 (Pferd): L 59,2; Fig. 2: H ca. 20,5; Fig. 3: H noch 26; Fig. 4a (Hund): L 18,5 cm; H 10,7; Fig. 4b (Hund): L ca. 14,7; H 12
Relief: H max. 2–3

Erhaltung:
Der Block ist in der Mitte gebrochen, am linken Rand sind insgesamt vier kleine Fragmente angefügt.
Reliefffläche: gräuliche Patina, weißliche Stellen, verwaschene und verwitterte Oberfläche, tw. seichte Bohrlöcher im oberen Bereich; Flechten; Konturen der Fig. stark verwaschen
Os: entlang der Kante gut geglättet, dahinter mittelgrober Spm; Oberfläche verrieben; Bohrlöcher, Risse, Spalten
Us: graue Patina und weißliche Stellen; stellenweise starke Verwitterungen und Sinter; grober Spm; Oberfläche verwaschen
linke Stoßfläche: entlang der Kante eher glatt, dahinter grober Spm; graue Patina, weißliche Stellen; Sinterbildung mit rötlicher Färbung; Bohrlöcher
rechte Stoßfläche: tw. abgesplittert, sonst grober Spm; weißliche Oberfläche; Risse

Literatur:
Benndorf – Niemann 1889, 168–170 Taf. 17; Gurlitt 1894, 283–289; Löwy 1929, 45 Abb. 39; Praschniker 1933a, 25–28. 31–40 Abb. 16; Eichler 1950, 68 f. Taf. 26/27; Borchhardt 1976a, 141–143; Childs 1976, 281–316; Bruns-Özgan 1987, 56–81; Oberleitner 1994, 46 Abb. 99 a–c; Fornasier 2001, 235–239; Barringer 2001, 192–201 Abb. 110; Marksteiner 2002, 186–189; Benda-Weber 2005, 109–112; Landskron 2011, 31–56; Kolb 2008a, 81–93; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 209–218.

Die Platte gehört zur Eberjagd der links anschließenden Platte I 567. Die Figuren bewegen sich nach links, voran ein Reiter, gefolgt von einem Jagdteilnehmer zu Fuß, dem zwei Hunde hinterherlaufen. Beide Seiten der Platte sind von einem Baumstamm mit je einem abstehenden Ast begrenzt, am rechten Rand ist der Stamm sehr breit. Zum oberen Plattenrand bildet der Reliefgrund eine ansteigende Hohlkehle. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich nach unten.
Figur 1: Das Pferd sprengt im Galopp nach links, die Vorderbeine befinden sich in der Luft, die Hinterbeine sind eingeknickt, die Knie berühren den Boden. Der Schweif schwingt bogenförmig und nahezu waagerecht nach hinten. Das Tier hat proportional zum Körper einen kurzen Hals und kleinen Kopf sowie eine kurze Mähne. Die Gliedmaßen sind skelettiert.
Figur 2: Der Reiter sitzt mit gebeugtem Knie auf Fig. 1. Mit der linken Hand hält er sich am Nacken des Tieres fest, mit der angehobenen Rechten umfasst er eine nicht mehr erkennbare Wurfwaffe, vielleicht einen Speer, den er auf den Eber der links anschließenden Platte I 567 schleudern wird. Seine Hand reicht in den oberen Plattenrand. Körper und Kopf der Figur sind stark verrieben und verwittert, Details nicht mehr sichtbar, Falten des Chitons zeichnen sich schwach ab.
Figur 3: Der Jäger läuft in flottem Schritt mit dem rechten Bein voran nach links, hinter Fig. 1 und 2. Das linke Bein hat er im Lauf angehoben. Vermutlich hält er in der angewinkelten Rechten eine nicht mehr sichtbare Waffe, der linke Arm ist etwas angewinkelt am Körper. Bekleidet ist der Mann mit einem knielangen gegürteten Chiton. Der Kopfbereich und andere Details sind wegen der starken Oberflächenverwitterung nicht mehr erkennbar.
Figur 4a und b: Die beiden Hunde sind leicht versetzt parallel angeordnet und folgen dem Jäger Fig. 3, der kleinere Hund im Vordergrund. Die Hinterteile der Tiere sind vom Baumstamm verdeckt.

KENTAUROMACHIE, I 547-I 565; I 578; I 579 (TAF. 139-150; 201, 2-203, 2)

Nordwand, untere Friesreihe; Ostwand

Die Friesreihen zeigen eine thessalische Kentauromachie und erstrecken sich insgesamt über eine Länge von ca. 20 m und setzen sich aus insgesamt 21 Platten zusammen. Zur Nordseite gehören maximal 12 m Fries mit 13 Platten, die anderen acht Platten waren an der Ostseite angebracht. Die fortlaufende Nummerierung der Platten entspricht – wie beim Jagdfries – nicht der numerischen Reihenfolge[26]. Insgesamt sind 48 Figuren dargestellt 26 auf der Nordseite, 22 auf der Ostseite. Von allen sind 18 Figuren Kentauren, die anderen 30 sind Lapithen. In der Regel ist jeweils ein kämpfendes Paar auf einer Platte in lockerer räumlicher Anordnung mit größeren Abständen positioniert, die Landschaftsangabe erfolgt durch Baumstämme an den Plattenrändern und durch Bodenerhebungen.

Das Verhältnis von überlegenen und unterliegenden Kentauren beträgt 9 : 10. Von den 30 Lapithen gehen sechs paarweise auf einen Kentauren los (I 579; I 557; I 554), zwei weitere (I 578) unterstützen einen Kameraden auf der vorhergehenden Platte (I 547).

I 556 (TAF. 139, 1; 201, 2)

Maße:
Platte: L oben 98; L unten 95; L zur Rs oben ca. 98,3; unten 94,5; H links 43; H rechts 43; H zur Rs links 43,5; rechts 42
Rand oben 1–1,5; unten 1,5–2; links 2,4–4,4; rechts 1,3–2
Fig. 1: H 37,5; L 42,5; Kopf H 11; Fig. 2: H 38,7
Relief: H max. 3

Erhaltung:
Der Block ist aus drei Teilen zusammengefügt. Über dem Schild der Fig. 2 ist zum oberen Rand ein kleines Fragment angefügt.
Reliefläche: hellgraue Patina, linker oberer Rand an der Ecke ausgewittert, ebenso rechts oben und am linken Rand; weißliche Stellen entlang der Brüche; z. T. tiefe Bohrlöcher; siebartige Bohrlöcher; Hohlräume; Fig. stark verwaschen
Os: weißlich-graue Patina; mittelgrober Spm; entlang der Kante etwas geglättet; Bohrlöcher, Hohlräume; im linken Teil der Rs breiter keilförmiger Ausbruch
Us: weißlich-hellgraue Patina, ca. 5 cm von der Uk dunklere Färbung des Steins über die gesamte Länge; Saum entlang der Uk; mittelgrober Spm; kleine Bohrlöcher; Ausbrüche zur Rs und zur linken Ss
linke Stoßfläche: graue Patina; Saum; sonst grober Spm; kleine Bohrlöcher; Absplitterungen zur Rs, Us
rechte Stoßfläche: graue Patina; Oberfläche verwaschen; Saum mit mittelgrobem Spm, dahinter grober Spm; kleine Hohlräume, Risse; Ausbruch zur Os

Die zwei Figuren nehmen das gesamte Bildfeld ein. Ein Kentaur von links und ein Lapithe von rechts stürmen aufeinander los. An den Seitenrändern befindet sich je ein Baumstamm mit abstehendem Ast. Zum oberen Plattenrand bildet der Reliefgrund eine sanft ansteigende Hohlkehle. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich links nach unten und rechts nach oben.

Figur 1: Der Kentaur sprengt in gestrecktem Galopp nach rechts, auf den Gegner Fig. 2 zu. Die Vorderbeine sind in der Luft, den rechten Arm streckt er nach hinten aus und führt einen Ast zum Stoß gegen Fig. 2. Über dem linken vorgestreckten Arm hält er ein Fell als Schutzschild vor seinen Körper. Die Beine sind skelettiert oder ausgewittert, der Kopf und das Gesicht stark verwittert. Erkennbar sind noch die dichte Haarmasse und der Bart.

Figur 2: Der Krieger stürmt in weitem Ausfallschritt mit dem linken Bein voran nach links. Das rechte Bein ist von hinten zu sehen, der Fuß verschwindet hinter dem Baumstamm am rechten Rand. Mit dem linken Arm hält er den perspektivisch verkürzten Rundschild schräg vor seinen Körper, mit dem Stein in der angehobenen Rechten holt er in einer weitgreifenden Bewegung zum Wurf aus. Bekleidet ist der Lapithe mit einem knielangen gegürteten Chiton und einem Pilos. Der Rock des Chitons steht in geschwungenen Falten zum rechten Rand ab. Das Gesicht war ursprünglich vom Schild verdeckt und ist gänzlich verwittert.

26 Die Zählung der Plattennummern des Kentauromachiefrieses der Nordseite von links nach rechts verläuft in folgender, nicht numerisch ansteigender Reihenfolge: I 556 – I 553 – I 579 – I 558 – I 555 – I 549 – I 548 – I 547 – I 578. Die Plattennummern der Ostseite gehören teilweise zusammen, die ursprüngliche Abfolge lässt sich nicht mehr genau bestimmen: I 561 – I 563 – I 559; I 564 – I 562. Es ist auch nicht eindeutig geklärt, ob der Kentaurenfries der Ostseite über eine oder zwei Friesreihen angeordnet war. Jedenfalls divergieren die Höhen der Platten, sodass die Vermutung nahe liegt, die Platten I 557 und I 554, I 561 – I 563 – I 559 könnten in der oberen, die Platten I 564 – I 562 in der unteren Friesreihe angebracht gewesen sein. Wahrscheinlich ist, dass die Platte I 562 ein rechtes Ende des Frieses der Kentaurenkämpfe gebildet hat und die Platte I 514 der Theseis anschloss; dazu s. Kap. IV.4.3. Beobachtungen zur Komposition der Friese; s. auch Landskron 2011, 38 f.

I 553 (TAF. 140, 1; 201, 2–202, 2)

Maße:
Platte: L oben 69,3; L unten 72,7; L Rs oben 70,3; unten 72,5; H links 41,7; H Mitte 42,1; H rechts 42; H zur Rs: links 43,5; rechts ca. 42,5
Rand oben 0,5–1; unten 1,7–3,2 (7 bei Bodenerhebung); links 1–2; rechts 1,5–2
Fig. 1: H max. 39; L max. 44,5; Fig. 2: H max. 25,5; Schild Dm 21,2
Relief: H max. 2

Erhaltung:
Der Block ist aus zwei Fragmenten zusammengefügt.
Reliefflläche: graue Patina, vereinzelt weißliche Stellen; Flechten; vor allem im rechten Teil und zur Ok; an den Bruchflächen zahlreiche und tiefe Bohrlöcher, Hohlräume; durch die Fig. 2 verläuft vertikal und nahezu parallel zu der Bruchlinie rechts, ein Spalt, der durch Auswitterung entstanden ist. Fig. sind bes. im Kopfbereich verwittert
Os: graue Patina; Oberfläche verwaschen, mittelgrober Spm, entlang der Ok etwas flacher; Bohrlöcher; Flechten; Absplitterungen zur Rs und entlang der Bruchstelle
Us: gräuliche Patina; Saum relativ geglättet, dahinter mittelgrober bis grober Spm; Sinterbildung mit rötlicher Färbung; Ausbruch zum angestückten Fragment
linke Stoßfläche: graue Patina; Saum, dahinter grober Spm; Bohrlöcher; Absplitterungen an der Ecke zur Rs
rechte Stoßfläche: steht an I 579

Die Darstellung zeigt einen Kentauren, der einen zu Boden gegangenen Krieger attackiert. Zum oberen Plattenrand hin steigt der Reliefgrund sanft an. Der linke Rand ergänzt den Baumstamm der links anschließenden Platte I 556. Der Baumstamm am rechten Rand ist stark ausgewittert, der abstehende Aststumpf ist etwa mittig noch erkennbar. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich nach oben, an der linken Seite nur sehr geringfügig.
Figur 1: Von links stürmt der Kentaur auf den zu Boden gestürzten Krieger Fig. 2. Er drückt diesen mit den Hufen der Vorderbeine nieder, indem er gegen dessen Schild tritt. Die Hinterbeine sind eingeknickt. Mit dem Stein in der erhobenen Rechten holt er zum Wurf auf den Gegner aus. Sein Kopf ist auf den Krieger gerichtet und nahezu frontal zum Betrachter gewandt. Die Figur ist an der Oberfläche stark verwittert, das dichte Haar, der lange Bart sowie die Gesichtsstrukturen sind jedoch noch schwach erkennbar. Der Schweif ist schräg hochgestellt, die Beine sind skelettiert.
Figur 2: Der gestürzte Gegner sitzt nach links auf einer felsigen Bodenerhebung und stützt sich mit der rechten Hand, die ein Schwert umfasst, am Boden ab. Er wird vom Kentauren Fig. 1 bedrängt und weicht mit dem Oberkörper den Huftritten aus. Der Krieger hält mit der Linken schützend den Rundschild schräg vor den Körper, gegen den der Kentaur mit den Hufen tritt, und verdeckt seinen Oberkörper fast zur Gänze, sodass nur noch das linke Bein zu sehen ist. Der Fuß ist stark verrieben. Kleidung ist nicht erkennbar, auf dem Kopf ist ein Pilos auszumachen. Das Gesicht ist stark verwittert.

I 579 (TAF. 139, 2; 202, 2)

Maße:
Platte: L oben 53,5; L unten 47; L zur Rs oben 53; unten 47,2; H links 42,3; H rechts 40,5; H zur Rs links ca. 42,5; rechts 41
Rand oben 0,5–1; unten 1–2; links ca. 1,5; rechts 1–1,2
Fig. 1: H max. 39,3; Fig. 2: H 38,3; Schild Dm ca. 19,5
Relief: H max. 2

Erhaltung:
An den Block sind zwei kleine Fragmente an der rechten unteren Ecke angesetzt.
Reliefflläche: weißlich-hellgraue Patina; tiefe und größere runde, siebartige Bohrlöcher, Hohlräume bzw. Vertiefungen; Sinterbildung mit rötlicher Färbung in der Mitte des Blockes; Absplitterungen an den Rändern
Os: weißlich-hellgraue Patina; Saum, entlang der Ok etwas tiefer, dahinter mittelgrober Spm; im rechten Teil viele kleine Bohrlöcher; Absplitterungen zur Rs
Us: hellgraue Patina; mittelgrober bis etwas grober Spm; geglätteter Saum; kleine Risse
linke Stoßfläche: steht an I 553
rechte Stoßfläche: graue Patina; Saum mit mittelgrobem Spm, dahinter sehr grob behauen; kleine Bohrlöcher; im oberen Teil Ausbruch zur Rs

Der schmale Block schließt rechts an I 553 an und gehört inhaltlich zur rechts anschließenden Platte I 558 mit dem einzelnen Kentauren. Gezeigt sind zwei von links kommende Krieger, die einen Kentauren verfolgen. Die Ränder der Platte sind als Baumstämme gearbeitet. Die Seiten sind schräg geschnitten und verjüngen sich nach unten.
Figur 1: Der Bogenschütze setzt sein rechtes Bein gegen die Bewegung des Oberkörpers, also im Rückfallschritt, nach links, das linke Bein rechts voran. Er dreht den Oberkörper nach hinten, sodass dieser zum Betrachter gewandt ist, und hält den nicht sichtbaren Bogen mit der vorgestreckten Linken, der rechte Arm spannt die Sehne. Der Bogen ist nicht im Relief erkennbar und war ursprünglich durch Malerei ergänzt. Der Kopf ist dem Kentauren der rechts anschließenden Platte I 558 zugewandt und im Profil nach rechts gezeigt. Die Figur trägt einen knielangen gegürteten Chiton, eine Chlamys, die am Rücken in weiten Falten herabhängt und einen Fächer bildet, sowie einen Pilos. Unter dem Helm zeichnen sich Haarsträhnen ab, das Gesicht ist verwittert, Konturen sind aber noch sichtbar.
Figur 2: Der Lapithe ist im Profil gezeigt und läuft mit dem linken Bein voran nach rechts, der linke Fuß verschwindet hinter dem Baumstamm. In der gesenkten Rechten hält er waagerecht ein Schwert, in der angewinkelten Linken seitlich einen Rundschild, dessen Innenseite sichtbar ist. Er trägt einen knielangen gegürteten Chiton und einen Pilos. Das Gesicht ist verwittert.

I 558 (TAF. 139, 3; 202, 2)

Maße:
Platte: L oben 85; L unten max. 84; L zur Rs oben ca. 84; unten ca. 83; H links 40,2; H Mitte 39,7; H rechts 40,2; H zur Rs: links 40,5; rechts 40
Rand oben 0,5–1,5; unten 1,5–3,2; links 1,2–7,5 (Baumgabel)
Fig. 1: H 36; L ges. max. 67,2
Relief: H 1,5–2

Erhaltung:
Reliefffläche: hellgraue Patina; stark verwaschen; Beine der Fig. tw. skelettiert; im rechten Teil Bohrlöcher, Hohlräume, Flechten; Ausbrüche an den Rändern, bes. am rechten Rand, der gänzlich abgesplittert ist; im rechten Teil des Blockes ist die Oberfläche etwas heller
Os: hellgraue Patina, Oberfläche verwaschen; zahlreiche Bohrlöcher, Hohlräume, Spuren von mittelgrobem Spm; Ausbrüche zur Rs, linker und rechter Ss
Us: graue Patina; Oberfläche verrieben; Saum mit feinem Spm und Spuren von Zahneisen; dahinter mittelgrober Spm; Bohrlöcher; Flechten, Verwitterung und Absplitterungen zur Reliefffläche und zur Rs
linke Stoßfläche: graue Patina; Saum mit mittelgrobem Spm, dahinter grob behauen; Bohrlöcher; Ausbrüche zur Rs und Us
rechte Stoßfläche: weißliche Oberfläche; Bruch

Das Relief zeigt mittig einen Kentauren nach rechts. Der linke Bildrand wird von einem Baumstamm begrenzt, von dem ein Ast absteht, rechts fehlt ein Teil der Platte. Die linke Seite ist schräg geschnitten und verjüngt sich geringfügig nach oben.
Figur 1: Der Kentaur sprengt nach rechts, das linke Vorderbein in der Luft. Er dreht den Oberkörper zum Betrachter und wendet den Kopf zurück, mit Blick auf seine Verfolger, die sich auf der links anschließenden Platte I 579 befinden. Der linke Arm ist vorgestreckt und hält einen Ast, der rechte ist nach hinten angehoben und holt mit einem Stein in der Hand zum Wurf aus. Das Gesicht ist stark verwittert, die Haltung des Kopfes ist aber noch erkennbar. Der Schweif verläuft in Wellenform nahezu waagerecht. Die Beine sind skelettiert.

I 555 (TAF. 140, 2; 202, 2)

Maße:
Platte: L oben 95,8; L unten 91,8; L zur Rs oben noch 92,7; unten noch 91; H links 38,2; H Mitte 38,7; H rechts 38,7; H zur Rs links ca. 40; rechts 43
Rand oben 1,2–1,8; unten 2–6,7 (Bodenerhebung); rechts 1,3–4 (Baumstamm) bzw. 6 (Baumgabel)
Fig. 1: H max. 33; L max. 58,7; Fig. 2: H noch 36
Relief: H max. 1,5–2

Erhaltung:
An dem Block sind rechts 14, links zwei größere und kleinere Fragmente angefügt.
Reliefffläche: weißlich-graue Patina; Oberfläche verwittert und verwaschen; im unteren Bereich: Bohrlöcher, Hohlräume, Spalten, Flechten; Fig. stark verwaschen, Beine tw. skelettiert
Os: weißlich-gräuliche Patina; Oberfläche stark verwaschen; mittelgrober bis grober Spm; vereinzelte Bohrlöcher, Flechten; Ausbrüche zur Rs und zur linken Ss
Us: weißliche Oberfläche; Saum, mittelgrober bis grober Spm und Zahneisen, bes. links, rechts und in der Mitte; Bohrlöcher; Ausbrüche und Absplitterungen zur Reliefffläche und rechten Ss
linke Stoßfläche: weißlich-graue Patina; Bruch
rechte Stoßfläche: weißlich-hellgraue Patina; grober Spm; Ausbrüche zur Rs und Us

Von links stürmt ein Kentaur auf einen Lapithen zu und versucht, diesen mit dem Kopf niederzustoßen. Der linke Rand ist abgebrochen, am rechten Rand befindet sich ein Baumstamm, von dem ein Ast absteht. Zum oberen Plattenrand bildet der Reliefgrund eine ansteigende Hohlkehle. Die rechte Seite der Platte ist schräg geschnitten und verjüngt sich stark nach unten. Die linke Seite ist abgebrochen, verjüngt sich aber nach oben.
Figur 1: Der Kentaur stürmt mit vorgestrecktem Kopf von links auf Fig. 2 zu und versucht, diese zu rammen und umzustoßen. Sein Blick ist auf den Boden gerichtet. Die Hinterbeine stehen auf einer Bodenerhebung. Mit dem rechten Vorderbein stemmt er sich in den Boden, das linke hat er angehoben. Der Verlauf des linken Armes ist nicht mehr sicher zu erkennen, vielleicht greift er nach dem linken Bein des Gegners. Der rechte erhobene Arm greift dem Gegner an die Brust und bemüht sich, diesen von sich wegzudrücken. Der große Kopf des Kentauren ist verrieben, Haarstruktur ist nicht erkennbar. Der Bart setzt sich im Relief ab, das Gesicht ist verwittert. Vom Schweif ist nur die Rübe erhalten, der andere Teil ist weggebrochen.
Figur 2: Der Krieger steht mit dem rechten Bein voran im Ausfallschritt nach links und stemmt sich gegen den Kopf und den Arm des Gegners Fig. 1. Er ist im Profil gezeigt und drückt den Kopf des Kentauren mit dem linken Arm nach unten. Mit dem rechten Arm rammt er ihm ein Schwert in den Nacken. Der rechte Unterschenkel zeichnet sich kräftig ab, der rechte Fuß ist abgewittert. Er trägt einen knielangen gegürteten Chiton und eine Chlamys, die sich fächerförmig am Rücken aufbauscht. Seinen Kopf schützt ein Pilos. Er ist jugendlich und unbärtig. Das Gesichtsprofil ist noch erkennbar.

I 565 (TAF. 141, 1; 202, 2)

Maße:
Platte: L oben noch max. 53; L unten noch 73,6; L Rs oben ca. 52; unten noch 46,5; H links max. 39; H rechts 38,9; H zur Rs links ca. 42
Rand oben 0,5–1; unten 1–1,2; links 1–7,7 (Baumstamm unten)
Fig. 1: H max. 36,5; Fig. 2: H noch 25,7 (nur rechtes Bein und Kittel zu sehen); Kopf L max. 8,5
Relief: H max. 2,5–3

Erhaltung:
Der Block ist aus zwei Fragmenten zusammengesetzt, der rechte Teil des Blockes ist weggebrochen.
Reliefflläche: graue Patina; verwaschen und verwittert; viele, tw. große Bohrlöcher, Hohlräume über ges. Stein verteilt; Flechten; Fig. stark verwittert, Gliedmaßen skelettiert
Os: graue Patina, Oberfläche verwaschen, mittelgrober Spm; Sinterbildung; Bohrlöcher; Absplitterungen zur Us
Us: weißliche Oberfläche, zur Rs rötliche Färbung; Bohrlöcher, Risse, Flechten; mittelgrober bis grober Spm; Ausbrüche zur Us, rechte Ss
linke Stoßfläche: graue Patina; Saum mit mittelgrobem Spm, dahinter grob behauen; starke Witterungsspuren; Bohrlöcher, Hohlräume, Risse, Flechten
rechte Stoßfläche: Bruch

Von dieser Platte ist der linke Teil in zwei Fragmenten erhalten. Der Bruch verläuft von links oben nach rechts unten, durch den Oberkörper der Figuren. Das Relief ist stark verwittert, zu erkennen ist ein nach rechts angreifender Lapithe und das rechte Bein sowie ein Stück des Rockes einer weiteren Figur an der rechten Bruchkante. Beide Krieger greifen den von rechts kommenden Kentauren der Platte I 552 an. Am linken Plattenrand befindet sich ein zur Wurzel stark verbreiteter Baumstamm mit abstehendem Ast. Entlang der Bruchlinie sind die Kanten der Steins weißlich. Die linke Seite der Platte ist schräg geschnitten und verjüngt sich nach oben.
Figur 1: Der Lapithe ist in weiter Schrittstellung mit dem gebeugten linken Bein voran nach rechts gezeigt, mit dem rechten Bein stößt er sich vom Boden ab. Sein Oberkörper ist dem Betrachter zugewandt. Mit dem rechten nach hinten oben ausgestreckten Arm holt er zum Wurf mit einem Stein aus, der linke hält wahrscheinlich einen Stoff, der stark verwittert und kaum als solcher erkennbar ist. Bekleidung ist nicht mehr sichtbar, nur die Umrisse eines Pilos zeichnen sich im Relief ab. Das Gesicht ist zerstört, die Gliedmaßen skelettiert.
Figur 2: Von diesem Krieger sind noch das rechte Bein – in ähnlicher Haltung wie bei Fig. 1 – und die Falten des Chitonrockes zu sehen, der Rest ist weggebrochen. Die Figur bewegte sich ursprünglich im Ausfallschritt nach rechts.

I 552 (TAF. 142, 1; 202, 2)

Maße:
Platte: L oben 95; L unten 90; L zur Rs oben ca. 93,5; unten ca. 86,5; H links 37,6; H Mitte 38; H rechts 38; H zur Rs links ca. 38,5; rechts 39,3
Rand: oben ca. 1; unten 1,5–5,5 (Bodenerhebung); rechts: 1,8–3,5 (Ast 5)
Fig. 1: H max. 36; L noch ca. 35,5; Fig. 2: H ca. 13; L max. 38,5; Fig. 3: H ohne Schild 20,5; Schild Dm 17
Relief: H max. 2–2,5

Erhaltung:
Die linke Seite des Blockes ist verbrochen, dort sind zwei größere Fragmente angefügt.
Reliefflläche: graue Patina; Bohrlöcher, Hohlräume, Flechten; an den Rändern ausgebrochene Stellen; Oberfläche der Fig. verrieben; Gliedmaßen tw. skelettiert
Os: weißlich-graue Patina; Saum, sonst grober Spm; Oberfläche tw. verrieben; Bohrlöcher, Hohlräume, Flechten; Sinterbildung mit rötlicher Färbung; kleine Absplitterungen zur Rs
Us: weißlich-graue Patina; Saum, vereinzelte Bohrlöcher, Hohlräume; Sinterbildung mit rötlicher Färbung; unten rechts zur rechten Stoßfläche eine Bruchstelle; linke Ecke weggebrochen; links eine Bruchlinie
linke Stoßfläche: graue Patina; Bruch
rechte Stoßfläche: weißlich-graue Patina; Saum; sehr grober Spm; Bohrlöcher, Hohlräume; Sinterbildung mit rötlicher Färbung; Ausbruch zur Us

Dargestellt sind drei Figuren, links ein Kentaur, der durch den abgebrochenen linken Teil der Platte stark zerstört ist, und rechts zwei Krieger, ein gefallener und ein nach rechts agierender. Den rechten Rand bildet ein Baumstamm mit einem abstehenden Aststumpf. Zum oberen Plattenrand steigt der Reliefgrund etwas an. Die rechte Seite der Platte ist schräg geschnitten und verjüngt sich nach oben.
Figur 1: Der Kentaur bewegt sich nach links. Wegen der Bruchstelle sind der Kopf und die Vorderbeine nicht erhalten, der Oberkörper ist stark verwittert und kaum erkennbar; zu sehen ist ein Teil des rechten erhobenen Armes mit dem Oberarm bis zur Hand. Die Figur holt hinter dem Kopf zum Wurf mit einem Stein aus. Die Hinterbeine sind eingeknickt, die Ferse erreicht fast den Boden; der Schweif schwingt in einem Wellenbogen hoch.
Figur 2: Der gefallene Lapithe liegt auf einer Bodenerhebung auf dem Bauch nach links, sein linker Arm ist auf den Rücken gedreht. Die Füße und ein Stück der Unterschenkel verschwinden hinter dem Baumstamm am rechten Rand. Oberkörper und Kopf sind etwas nach außen gedreht, sodass die linke Gesichtshälfte zu sehen ist. Der Kopf des Mannes ist groß, er hat dichtes Haar und einen Vollbart. Die Kleidung lässt sich nicht mehr eindeutig bestimmen, um die Taille ist der Körper eingezogen und darunter erkennt man ein kleines Reliefstück. Vermutlich trägt er einen Chiton.
Figur 3: Der Lapithe befindet sich hinter dem Gefallenen Fig. 2 und wendet sich nach rechts. Die Beine sind nicht zu sehen, sie werden von Fig. 2 verdeckt. Der Oberkörper ist dem Betrachter zugewandt. Die rechte Hand des nach hinten gezogenen Armes führt ein Schwert, der linke vorgestreckte hält einen Rundschild, dessen Innenseite sichtbar ist. Der Krieger trägt einen Chiton und einen Panzer mit Pteryges, die sich kaum sichtbar im Relief abzeichnen, sowie einen Pilos. Der Kopf ist im Profil nach rechts gezeigt, das Gesicht ist verwittert.

I 551 (TAF. 141, 2; 202, 2)

Maße:
Platte: L oben 64,6; L unten 67,5; H links 38,8; L Rs oben 63; unten ca. 66; H Mitte 39; H rechts 38,7; H zur Rs links 38,5; rechts ca. 40
Rand: oben 1–1,5; unten 1–1,5 (Bodenerhebung 4); links 3–4,5 (Ast 7); rechts 1,6–4 (Ast 5)
Fig. 1: H 27; L max. 54,3; Fig. 2: H max. 37,3
Relief: H 2,5

Erhaltung:
Reliefflläche: graue Patina; viele, tw. tiefe Bohrlöcher, Hohlräume, bes. am linken Rand; Flechten; Oberfläche der Fig. verrieben; Gliedmaßen tw. skelettiert; Ausbrüche am rechten und unteren Rand
Os: weißlich-graue Patina; Saum, Oberfläche verrieben, sonst mittelgrober Spm; sehr kleine Bohrlöcher; Risse; stellenweise Sinterbildung mit rötlicher Färbung; Ausbrüche zur Rs
Us: weißliche Oberfläche; Saum, sonst mittelgrober bis grober Spm; einzelne Bohrlöcher, Hohlräume; Sinterbildung mit rötlicher Färbung; Ausbrüche zur Rs und zur rechten und linken Ss
linke Stoßfläche: weißliche Oberfläche; Saum, Oberfläche verrieben, sonst grober Spm und grob behauen; Bohrlöcher, Hohlräume, tw. lange und tiefe Risse; Sinterbildung mit rötlicher Färbung; Ausbrüche zur Os und Us
rechte Stoßfläche: weißliche Oberfläche; Saum, recht glatt, sonst sehr grober Spm und grob behauen; kleine Bohrlöcher, Hohlräume, Risse; Sinterbildung mit rötlicher Färbung; Ausbruch zur Us, Absplitterungen zur Rs

Auf diesem Relief ist ein Lapithe zu sehen, der einen gestürzten Kentauren niederringt, seinen Kopf zurückreißt und das Knie in dessen Rücken drückt. An beiden Seitenrändern ist ein Baumstamm gesetzt, von dem linken steht ein Ast ab. Zum oberen Plattenrand bildet der Reliefgrund eine leicht ansteigende Hohlkehle. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich an der linken Seite nach unten, an der rechten nach oben.
Figur 1: Der Kentaur ist mit den Vorderbeinen eingeknickt und zu Boden gesunken. Das Hinterteil ist noch in der Höhe, die Hinterbeine bereits gebeugt. Mit dem rechten Arm stützt er den Oberkörper am Boden ab, die Hand liegt auf einem Stein. Mit der linken Hand greift er zum Kopf bzw. zur Hand des Gegners, die seinen Kopf nach hinten reißt. Die dichte Haarmasse und der lange dichte Bart sind deutlich erkennbar, das Gesicht ist verwittert, die Struktur allerdings noch sichtbar. Der Schweif ist in Wellenform schräg hochgehalten und berührt den Aststumpf des Baumes am linken Plattenrand. Zwischen den Hinterbeinen zeichnen sich die Geschlechtsteile ab.
Figur 2: Der Lapithe steht am Reliefgrund hinter dem Kentauren Fig. 1 und drückt diesem sein linkes Knie in den Rücken. Das rechte Bein ist hinter dessen Hinterbeinen zu sehen. Mit dem linken Arm reißt er den Kopf des Kentauren zurück, indem er diesen am Haar packt. Der rechte Arm holt in einer weit ausladenden Bewegung aus, um mit dem Stein in der Hand auf den Gegner zu schlagen. Der Krieger trägt einen gegürteten knielangen Chiton, sein Kopf ist leicht geneigt, der Blick auf den Schädel des Kentauren gerichtet. Kopf und Gesicht sind verwaschen, das kurze Haar ist noch wahrnehmbar, eine Kopfbedeckung ist nicht sichtbar.

I 550 (TAF. 142, 2; 202, 2)

Maße:
Platte: L oben 92,2; L unten 79,3; L Rs oben noch 83; unten 78; H links 39,8; H Mitte 39,2; H rechts 39,5; H zur Rs links 39; rechts 41
Rand oben 1,5–2,6; unten 1,5–6,3 (Bodenerhebung); links 2,2–3,5; rechts 1,7–3,1 (Baum)
Fig. 1: H ca. 36,5; Fig. 2: H 36,5; Schild Dm 24,5
Relief: H max. 2

Erhaltung:
Ausbrüche und Abwitterungen an den Rändern.
Reliefflläche: graue Patina, nach rechts hin hellere Oberfläche; vereinzelt flache runde Bohrlöcher, Hohlräume; durchgehend Flechten; Fig. verwaschen, Gliedmaßen tw. skelettiert; Abwitterung an der linken oberen Ecke, Absplitterung an der rechten oberen Ecke
Os: weißliche Oberfläche mit stellenweise rötlicher Färbung; Saum entlang der Ok relativ geglättet, dahinter mittelgrober Spm; Bohrlöcher; Ausbrüche zur Rs, zu beiden Ss
Us: weißlich-graue Patina; Saum, relativ gut geglättet, dahinter grober Spm; Risse; Sinterbildung mit rötlicher Färbung; kleinere Ausbrüche zur Rs und linken Ss
linke Stoßfläche: weißlich-graue Patina; Saum, relativ

Die Platte zeigt einen Kentauren nach links, der vom Speer des Angreifers hinter ihm getroffen wurde und mit den Armen zur Wunde am Rücken greift. Die Ränder sind als Baumstämme gearbeitet, von denen jeweils ein Ast absteht. Zum oberen Plattenrand bildet der Reliefgrund eine leicht ansteigende Hohlkehle. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich nach unten, bes. stark an der rechten Seite.
Figur 1: Der nach links gewandte Kentaur bäumt sich im Schmerz auf, die Hinterbeine sind eingeknickt, das linke Vorderbein ist in der Luft, das rechte steht auf einer Bodenerhebung bzw. Baumwurzel. Mit beiden Armen greift er zur Wunde am Rücken, mit dem linken von unten, mit dem rechten von oben. Die Muskeln zeichnen sich gut im Relief ab, ebenso der große Kopf mit der dichten Haarmasse und dem ungeordneten Bart. Das Gesicht ist verwittert. Der lange Schweif bildet eine S-förmige Welle und berührt den Boden. Das Ende des Schweifes reicht bis zum rechten Fuß der Fig. 2. Zwischen den Hinterbeinen zeichnen sich die Geschlechtsteile ab.
Figur 2: Der Lapithe stürmt in weitem Ausfallschritt mit dem rechten Bein voran nach links auf den Kentauren zu, den er mit seinem Speer in der erhobenen Rechten im Rücken getroffen hat. Mit dem linken Bein stößt er sich vom Boden ab. Der Körper ist dem Betrachter zugewandt, der stark verwitterte Kopf im Profil nach links gezeigt. Der linke Arm hält den perspektivisch verkürzten Rundschild schräg zur linken Körperseite. Er trägt einen knielangen gegürteten Chiton und einen Pilos.

geglättet; dahinter grober Spm; Sinterbildung mit rötlicher Färbung; kleinere Absplitterungen
rechte Stoßfläche: gräulich-weißliche Patina; Saum, relativ gut geglättet mit einzelnen Meißelhieben, dahinter grob behauen; kleine Bohrlöcher; Absplitterungen zur Rs und Os; im oberen Teil Ausbrüche

I 549 (TAF. 143, 1; 203, 2)

Maße:
Platte: L oben 138,8; unten 131; H links 39,5; rechts 39; H zur Rs links noch 41,5; rechts max. 38,7
Rand: oben 1,5–2; unten 1,2–4,4 (Bodenerhebung); links 2,6–7,2; rechts 3,5–10 (Baumgabel 9)
Fig. 1: H 36,5; L max. 60,3; Fig. 2: H noch 33; Schild Dm 22,3
Relief: H max. 2,2

Erhaltung:
Absplitterungen an der rechten oberen Ecke und am oberen und unteren Rand.
Reliefflläche: zahlreiche Bohrlöcher, Hohlräume, Spalten; Flechten; Fig. verwittert, ebenso Gesichter der Fig.; Beine der Fig. skelettiert
Os: weißlich-graue Patina; schmaler Saum, dahinter mittelgrober bis grober Spm; Sinterbildung mit rötlicher Färbung; Ausbrüche zur Rs
Us: weißliche Oberfläche; schmaler Saum gräulich, dahinter mittelgrober bis grober Spm; Risse; Sinterbildung mit rötlicher Färbung
linke Stoßfläche: weißlich-graue Patina; Saum; Fläche nach hinten zu abgeschrägt; sehr grob behauen, sieht wie abgesplittert aus; Sinterbildung mit etwas rötlicher Färbung; Ausbruch zur Us
rechte Stoßfläche: weißlich-graue Patina; Saum, mit feinem Spm, dahinter abgesplitterter Teil, rötlich-braune Färbung; Bohrlöcher, Risse

Auf dem langen Block sind ein Kentaur nach rechts angreifend und ein Lapithe in weiter Schrittstellung nach links zu sehen. Die Platte ist an den Seiten von dicken Baumstämmen gerahmt, von dem rechten steht ein Ast ab. Zum oberen Plattenrand bildet der Reliefgrund eine ansteigende Hohlkehle. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich nach oben.
Figur 1: Der Kentaur stürmt mit angehobenen Vorderbeinen nach rechts auf den Gegner Fig. 2 los. Das Knie des linken Hinterbeins berührt den Boden. Die Arme sind angehoben, mit den Händen stemmt er einen großen Stein über dem Kopf hoch, um diesen auf den Lapithen zu schleudern. Sein Kopf ist stark zerstört, die Beine z. T. abgesplittert und skelettiert, ebenso der Schweif, der in geschwungenen Linien bis zum Baumstamm am Rand reicht. Dieser Kentaur ist kleiner als jene auf den Platten I 547 und I 548, sein Pferdekörper ist länglich und der Oberkörper im Verhältnis zu den anderen zart. Zwischen den Hinterbeinen zeichnen sich die Geschlechtsteile ab.
Figur 2: Der Lapithe stürmt in weitem Ausfallschritt nach links gegen den Kentauren Fig. 1. Er ist in Rückenansicht dargestellt, den Kopf nach links gewendet, und hält mit der Linken schützend den perspektivisch verkürzten Rundschild schräg vor den Körper. Der rechte Arm ist nach hinten angewinkelt und führt vermutlich eine Waffe. Bekleidet ist der Krieger mit einem knielangen gegürteten Chiton und einem Pilos. Das Gesicht ist stark verwittert.

I 548 (TAF. 144, 1; 203, 2)

Maße:
Platte: L oben noch 107; L unten ca. 85,2; L Rs oben noch 107,5; unten noch 86; H links 38,5; H Mitte 38; H rechts 39; H zur Rs links 39; rechts noch 19
Rand oben 1,5–2; unten 0,5–2,5 (Baum); Baum am linken Rand: 3–3,5
Fig. 1: H max. 33,5; Fig. 2: H 35,5; L 41,5 (ohne Speer)
Relief: H ca. 1,5

Erhaltung:
Ausbruch an der rechten Plattenseite zum Rand hin, der untere Rand ist zu einem schmalen Steg ausgewittert
Reliefflläche: graue Patina; stark verwittert, Vorderbeine des Kentauren Fig. 2 skelettiert, ebenso Beine und Arme von Fig. 1; keine Gesichter zu erkennen; zahlreiche, z. T. tiefe Bohrlöcher, Hohlräume, Flechten

Ein Krieger greift einen Kentaur nach rechts mit einer Lanze an. Dieser wehrt den Stoß ab, indem er die Lanze ergreift. Zum oberen Plattenrand bildet der Reliefgrund eine ansteigende Hohlkehle. Die linke Seite der Platte begrenzt ein Baumstamm ohne Ast. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich nach unten.
Figur 1: Der Lapithe attackiert den Kentauren Fig. 2 mit dem rechten Bein voran im Ausfallschritt nach rechts. Er ist in Rückenansicht gezeigt und führt mit der erhobenen Rechten die Lanze gegen den Gegner. Die linke Hand zieht den perspektivisch verkürzten Schild schräg an die linke Schulter bzw. an den Rücken. Den Kopf wendet er im Profil nach rechts. Kopf, Arm und Beine sind stark verwittert. Der Krieger trägt einen knielangen gegürteten Chiton und, soweit das in diesem abgewitterten Bereich noch erkennbar ist, einen Panzer.
Figur 2: Der Kentaur wehrt den Angriff des Gegners Fig. 1 ab und fasst mit der Hand des vorgestreckten rechten Armes den Lanzenschaft, um ein Eindringen der Spitze in den Brustkorb zu verhindern. Den linken Arm hält er angewinkelt am Körper, die Hand ist zu einer Faust geformt. Das rechte Vorderbein ist angehoben, der Oberkörper etwas zurückgelehnt. Gut erkennbar ist der muskulöse Körperbau des Kentauren. Sein

Os: weißlich-graue Patina, Saum; mittelgrober Spm nach hinten zu; im rechten Teil zwei große Hohlräume; Flechten; Sinterbildung mit rötlicher Färbung; Absplitterungen zur Relieffläche, Rs
Us: weißliche Oberfläche; Saum, dahinter mittelgrober bis grober Spm; Sinterbildung mit rötlicher Färbung
linke Stoßfläche: weißlich-graue Patina; Saum, grober Spm; Bohrlöcher; Risse; rötliche Färbung; kleine Ausbrüche an Oberfläche, zur Rs, Us, Os
rechte Stoßfläche: graue Patina; Bruch, ein kleines Stück der Stoßfläche ist unten zur Rs hin mit rötlich gefärbter Oberfläche vorhanden; Bohrlöcher; Risse, Flechten

großer Kopf mit der kompakten Haarmasse, der in den oberen Plattenrand reicht, ist stark verwittert, der dichte lange Bart und das kammbuschartige Kopfhaar sind noch gut im Relief erkennbar. Der Pferdekörper ist langgestreckt, der Oberkörper kräftig und der Kopf im Verhältnis etwas groß geraten. Die Kruppe mit dem Schweif und das linke Hinterbein sind mit dem rechten unteren Eckstück weggebrochen. Zwischen den Hinterbeinen zeichnen sich die Geschlechtsteile ab.

I 547 (TAF. 143, 2; 150, 2; 203, 2)

Maße:
Platte: L oben 106,5; L unten 97,3; L zur Rs oben noch 99 (ergänzt 107); unten noch 93,5; H links 37,7; H Mitte 38,5; H rechts 38,3; H zur Rs links 39; rechts 39
Rand: oben 1,5–2; unten 0,5–2; links Bruch; rechts 1,3–5 (Ast 6,5)
Fig. 1: H 36; L 66,4; Fig. 2: H noch 35,4
Relief: H max. 2,5

Erhaltung:
Relieffläche: graue Patina; z. T. größere Bohrlöcher, Hohlräume, lange Risse, Flechten; die linke Kante ist abgebrochen, ebenso die rechte obere Ecke; die Fig. sind an der Oberfläche stark verrieben; die Gliedmaßen der Fig. tw. skelettiert; linke Seite tw. Bruchfläche
Os: rechts graue Patina, sonst weißliche Oberfläche; Saum, gräulich; Oberfläche verrieben; Bohrlöcher, Hohlräume, Risse; Sinterbildung mit rötlicher Färbung; kleine Ausbrüche zur Rs
Us: Saum grob bearbeitet, gräulich; weißliche Oberfläche; sonst mittelgrober bis grober Spm; wenige Bohrlöcher, Hohlräume, Risse; Sinterbildung mit rötlicher Färbung; Ausbruch zur linken Seite und zur Rs; stellenweise kleinere Ausbrüche
linke Stoßfläche: graue Patina; Bruchfläche; weißliche Oberfläche verrieben bis auf kleine Stellen zur Os, dort grob behauen
rechte Stoßfläche: graue Patina; Saum mit mittelgrobem Spm, sonst grob behauen, grober Spm zur Rs; Bohrlöcher, Hohlräume; Absplitterungen zur Rs und zur linken oberen Ecke
Farbspur: Rot (?): rechter Huf, Vorderbein von Fig. 1; bei Fig. 2 an der linken Wade (außen) und rechten Wade; am Oberschenkel, über dem rechten Knie; am Gesäß; am Reliefgrund unterhalb des Schrittes; an der Außenseite der Chlamys

Auf dem Relief greift ein Kentaur nach rechts einen Lapithen an. Zum oberen Plattenrand bildet der Reliefgrund eine leicht ansteigende Hohlkehle. Am rechten Rand begrenzt ein Baumstamm die Platte, von dem ein Aststumpf absteht. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich nach unten.
Figur 1: Der Kentaur nimmt den größten Teil der Bildfläche ein und bewegt sich nach rechts, das linke Vorderbein ist angehoben, das rechte gestreckt in den Boden gestemmt. Mit dem rechten Arm holt er weit nach hinten aus, um einen großen Steinbrocken auf den Gegner Fig. 2 zu schleudern. Der linke Arm ist angehoben und hält das Tierfell, dessen Ende rechts S-förmig ausschwingt. Der Kopf des Kentauren ist groß und grob, ebenso die Gesichtsform, die trotz Verwitterung noch erkennbar ist. Er hat einen Vollbart sowie langes und ungeordnetes Haar. Die stark vorstehenden Augenbrauen sind betont, die Augen durch witterungsbedingte Aushöhlung hervorgehoben. Zwischen den Hinterbeinen sind die Geschlechtsteile sichtbar, der Schweif steht in S-Form weit nach hinten ab.
Figur 2: Der Lapithe ist in Rückenansicht im Ausfallschritt nach rechts dargestellt. Er holt mit der Rechten zum Wurf mit einem Stein nach links auf den Kentauren Fig. 1 aus und verfällt in ein Hohlkreuz. In der linken Hand hält er einen Umhang schützend vor seinen Körper. Bekleidet ist er mit einem knielangen gegürteten Chiton und einer Chlamys, die über die Schultern und den linken Arm fällt. Der Kopf ist im Profil nach links gewandt und mit einem Pilos bedeckt. Kopf und Gesicht sind verwittert.

I 578 (TAF. 144, 2; 203, 2)

Maße:
Platte: L oben 79,3; L unten 84,5; L zur Rs oben 79; unten 84; H links 38,3; H Mitte 38,2; H rechts 38,7; H zur Rs rechts 39,5
Rand: oben ca. 1; unten 0,5–1,5; links 3–6,5 (Ast 9,4); rechts 2–5,5
Fig. 1: H 36,2; Fig. 2: H 36,8; Schild Dm 0,25
Relief: H max. 2

Erhaltung:
Kleinere Ausbrüche an den Ecken und Rändern.
Reliefffläche: graue Patina, Oberfläche der Figuren verrieben; Bohrlöcher, einige tiefe Hohlräume, Flechten; Gliedmaßen tw. skelettiert; keine Gesichtsstrukturen
Os: hellgrau-weißliche Patina; Saum, sonst mittelgrober Spm; Bohrlöcher, Hohlräume, Flechten; Ausbrüche zur Rs, beiden Ss
Us: graue Patina; Saum, sonst mittelgrober bis grober Spm; kleine Bohrlöcher, Hohlräume, mittig zur Reliefseite ein tiefer breiter Riss im Stein; Flechten; kleine Ausbrüche zur Rs, linken Ss
linke Stoßfläche: weißliche Oberfläche, verwittert; Saum, sonst grob behauen; Bohrlöcher, Hohlräume; Ausbrüche zur Us
rechte Stoßfläche: graue Patina; Saum, sonst mittelgrober bis grober Spm; einzelne Bohrlöcher, Hohlräume, Flechten; Ausbrüche zur Reliefffläche, Os; die oberen Ecken sind abgesplittert

Die beiden nach links stürmenden Krieger folgen dem Lapithen, der auf der links anschließenden Platte I 547 einen Kentauren angreift. Der linke Rand wird von einem dicken Baumstamm mit abstehendem Ast begrenzt, am rechten Rand befindet sich ein astloser Baumstamm. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich nach oben.
Figur 1: Der Lapithe steht mit dem linken Bein voran in weiter Schrittstellung nach links. Der Rücken ist in Dreiviertelansicht gezeigt. Der linke Arm ist nach vorne ausgestreckt und hält den Bogen, der ursprünglich durch Malerei dargestellt war, da er sich nicht im Relief absetzt. Der rechte Arm spannt die Sehne. Der Bogenschütze trägt einen knielangen gegürteten Chiton und einen Pilos. Das Gesicht im Profil nach links ist verwittert.
Figur 2: Der Lapithe nähert sich dem Geschehen von rechts und folgt Fig. 1. Er ist mit dem rechten Bein voran in weiter Schrittstellung nach links gezeigt, mit dem gestreckten linken Bein stößt er sich vom Boden ab. Sein Oberkörper und die Hüfte sind dem Betrachter zugewandt. Mit der Linken zieht er den verkürzt dargestellten Rundschild schräg an seine Körperseite. Den rechten Arm, der schwach im Relief erkennbar ist, hält er angewinkelt vor den Körper, der Gegenstand bzw. die Waffe in der Hand ist nicht mehr deutlich zu erkennen. Anhand der Falten, die sich zwischen den Beinen am Reliefgrund abzeichnen, lässt sich trotz starker Auswitterung der Oberfläche feststellen, dass er einen knielangen gegürteten Chiton trägt. Den Kopf bedeckt ein Pilos, das Gesicht im Profil nach links ist verwittert.

I 560 (TAF. 145, 1; 200, 3)

Maße:
Platte: L oben noch 64,5; L Mitte 70,5; L unten 62; L zur Rs oben noch 62; unten noch 64; H links 37,4; H Mitte 38,2; H rechts max. 40; H zur Rs links ca. 39; rechts ca. 40
Rand: oben 1,5–4,2
Fig. 1: H 25; L 30,6; nicht reliefierter Teil: L ca. 36,7
Relief: H max. 3

Erhaltung:
Reliefffläche: weißlich-hellgraue Patina; im nicht reliefierten Teil: sehr grober Spm; Oberfläche angewittert; Bohrlöcher, Hohlräume, Risse, Flechten
Os: weißliche Oberfläche; soweit erhalten Saum, sonst mittelgrober bis grober Spm; bräunliche Flechten; viele Bohrlöcher, Hohlräume, Risse; Ausbrüche zur Rs, beiden Ss
Us: graue Patina; Oberfläche sehr verwaschen; soweit erkennbar Saum, sonst grober bis sehr grober Spm; Flechten; starke Ausbrüche zur Rs
linke Stoßfläche: weißlich-hellgraue Patina; im oberen Teil Bruch; Oberfläche sehr schlecht erhalten und stark verrieben; kaum Meißelspuren erkennbar; Bohrlöcher, Hohlräume, Risse
rechte Stoßfläche: Bruch zu I 557; durch Sinterbildung weißlich-hellgrau gesprenkelter Stein; Bohrlöcher, Risse
Farbspur: Rot (?): an der Außenseite des Hinterbeins von Fig. 1

Das Relief zeigt das Hinterteil des Kentauren und ist der linke Teil der Platte I 557. Zum oberen Plattenrand bildet die Reliefffläche eine steil ansteigende Hohlkehle. Die rechte Seite ist abgebrochen, die linke ist schräg geschnitten und verjüngt sich geringfügig nach unten.
Figur 1: Das Hinterteil des Kentauren (= Fig. 1 der rechts anschließenden Platte I 557) mit den Hinterbeinen, der Kruppe und dem S-förmig aufgeschwungenen Schweif ist an der Oberfläche verwittert, nur die Kruppe ist gut erhalten. Über dem Schweif verläuft der Reliefgrund wie eine Hohlkehle ansteigend zum oberen Rand. Dieser Rand reicht bis zum Beginn des unreliefierten Teiles der Platte, der mit mittelgrobem, im linken Teil mit grobem Spm bearbeitet ist und beim Ende des Schweifes ansetzt. Das rechte Hinterbein ist ab der Ferse weggebrochen.

I 557 (TAF. 146, 1; 200, 3)

Maße:
Platte: L oben 79; L unten 90,5; L zur Rs oben 89,5; unten 90; H links 40,5; H Mitte 41; H rechts 40,4; H zur Rs links ca. 39; rechts 40
Rand: oben ca. 1,5–2,5; unten 2–4; rechts ca. 1,5–1,7
Fig. 1: H noch 32,4; L noch 32; Fig. 2: H noch 37; Schild Dm 20; Fig. 3: H noch 35,8
Relief: H max. 3–4
Erhaltung:
Die Platte ist aus insgesamt 38 größeren und kleineren Fragmenten zusammengesetzt.
Reliefffläche: hellgräuliche Patina, Oberfläche sehr stark verwittert und verwaschen; Beine der Fig. tw. skelettiert; sehr bruchstückhaft erhalten; eine tiefe witterungsbedingte Mulde; Bohrlöcher, viele Risse, Flechten; Bruchstellen
Os: weißlich-graue Patina, Oberfläche sehr verrieben und verwaschen; Saum mit Schleifspuren (?), sonst grober Spm; Bohrlöcher, Hohlräume, Risse; Sinterbildung mit rötlicher Färbung
Us: weißlich-graue Patina, Oberfläche verrieben; Saum; sonst grober bis sehr grober Spm; Risse; Ausbrüche zur Reliefffläche, Rs
linke Stoßfläche: weißlich-graue Patina; Bruch; Risse; Sinterbildung
rechte Stoßfläche: graue Patina; stellenweise Bruch; Saum mit mittelgroben Spm, sonst grober Spm; Bohrlöcher, Risse; Sinterbildung; Ränder tw. verbrochen; Bruch zur Reliefffläche, Rs, Os

Das Relief dieser Platte ist die Fortsetzung des links anschließenden Plattenfragments I 560, auf dem das Hinterteil des Kentauren Fig. 1 und eine nicht reliefierte Fläche zu sehen sind. Hier greifen zwei von rechts anstürmende bewaffnete Lapithen einen Kentauren an. Die beiden Seiten der Platte sind schräg geschnitten, jedoch nicht durchgehend erhalten, und verjüngen sich links nach unten und rechts nach oben.

Figur 1: Der Kentaur galoppiert nach rechts auf die beiden Angreifer zu. Die Figur ist stark verwittert, das Hinterteil des Pferdekörpers befindet sich auf dem abgebrochenen Plattenteil I 560. Das linke Vorderbein ist angehoben, das rechte steht auf dem Boden, ist aber verwittert. Der Oberkörper ist zum Betrachter herausgedreht. Der Kentaur hält beide Arme angewinkelt seitlich hoch, mit der rechten Hand schleudert er einen Ast auf den Gegner Fig. 2, mit der linken umfasst er ein Fell, das sehr schlecht erhalten und im Relief kaum mehr erkennbar ist. Der Kopf ist im Dreiviertelprofil gezeigt und stark verwittert, die dichte Haarmasse zeichnet sich noch deutlich ab, ebenso der lange Bart. Das Gesicht ist verwittert.

Figur 2: Der Lapithe bewegt sich mit dem rechten Bein voran im Ausfallschritt nach links auf den Kentauren Fig. 1 zu. Sein Oberkörper ist nahezu frontal gezeigt, der Kopf im Profil nach links. Mit dem rechten angehobenen Arm holt er zum Stoß mit einer Lanze (oder zum Wurf mit einem Stein) aus. Die Linke zieht den perspektivisch verkürzten Schild dicht an die linke Körperseite. Der Krieger trägt einen knielangen Chiton und einen Pilos. Die Figur ist insgesamt stark verwittert, die Beine sind ab dem Knie zerstört, ebenso abgewittert ist der rechte Unterarm.

Figur 3: Der Lapithe ist in Rückenansicht gezeigt und stürmt mit dem rechten Bein voran nach links. Der linke Arm befindet sich hinter dem Schild der Fig. 2, der rechte Arm ist nach oben angewinkelt und holt zum Wurf aus. Hand und Waffe sind nicht zu sehen. Der Krieger trägt einen knielangen gegürteten Chiton mit weit ausschwingenden Falten und – soweit erkennbar – einen Pilos. Das Gesicht ist stark verwittert, die Gliedmaßen sind skelettiert.

I 554 (TAF. 145, 2; 146, 2; 147, 1. 2; 202, 3)

Maße:
Platte: L oben 174,5; L unten 162; L zur Rs oben 177; unten 159; H links 42,6; H Mitte 43,6; H rechts 42,9; H zur Rs: links 42,4; rechts ca. 43
Rand: oben 1,5–2,5; unten 1–2; links 2,3–3,5; rechts 1,7–3,5
Fig. 1a (Schweif): B max. 11; H max. 12,5; Fig. 1b (Lapithe): H 40,4; Kopf H 8,5; Fig. 2: H 30,2; L max. 56; Kopf H 9; Fig. 3: H 34,6 (mit Ast 40,2); L 53,5 (mit Ast 59,5); Kopf H 10,5; Fig. 4: 37,6; Kopf H 9,5; Fig. 5: 38; Kopf H 10
Relief: H max. 3

Erhaltung:
Die Platte besteht aus drei zusammengesetzten Blöcken, vier kleine Fragmente wurden an der rechten unteren Ecke und am Rand oben angefügt.
Reliefffläche: am unteren Rand dunkelgraue Patina; Oberfläche stark verwaschen und verrieben, abgewittert; braune Flechten; einige flache und siebartige Bohrlöcher, Hohlräume, Risse
Os: weißlich-graue Patina; Oberfläche verrieben; Saum (?), sonst sehr grober Spm; Risse und zur Rs an der Reliefffläche;

Das Relief zeigt insgesamt fünf Figuren: links einen angreifenden Krieger, in der Mitte einen Kentauren, der einen gestürzten Lapithen attackiert; im rechten Bildteil werfen zwei nach links laufende Lapithen Steine auf Gegner, die sich auf der rechts anschließenden, jedoch nicht mehr erhaltenen Platte befanden[27]. Die rechte Seite ist von einem Baumstamm begrenzt, von dem ein Ast absteht. Zum oberen Plattenrand bildet der Reliefgrund im linken Teil eine ansteigende Hohlkehle. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich nach unten, links nur geringfügig.

Figur 1: Der Lapithe bewegt sich mit dem linken Bein voran im weiten Ausfallschritt nach links. Er dreht den Rücken zum Betrachter, holt mit dem rechten angehobenen Arm aus, um den Stein in seiner Hand auf den Kentauren zu schleudern, dessen Schweif er mit der Linken packt. Der Körper des Kentauren muss sich auf der nicht erhaltenen, links anschließenden Platte fortgesetzt haben. Der Krieger trägt einen knielangen gegürteten Chiton mit weit ausschwingenden Falten und einen Pilos. Sein Kopf ist im Profil nach links gezeigt, das Gesicht ist verwittert.

Figur 2: Der Lapithe ist gestürzt, liegt rücklings nach rechts und stützt sich mit der rechten Hand ab, um nicht gänzlich zu Boden zu fallen. Der Arm wird vom Fuß der Fig. 1 überschnitten. Das rechte Bein hat der Kentaur Fig. 3 am Knöchel gefasst und reißt es hoch, wodurch der Krieger zu Sturz gekommen ist. Das linke Bein ist aufgestellt. Den linken Arm streckt er nach oben aus und drückt den Kopf des Kentauren an der Stirn von sich weg. Mit eingezogenem Kopf blickt er ängstlich auf den Gegner. Unter dem Gesäß sind die Falten des Chitons zu erkennen, der von den Oberschenkeln hochgerutscht ist. Der Gefallene ist unbewaffnet. Er hat kurzes gelocktes Haar, das Gesicht ist verwittert.

27 Möglich wäre rechts der Anschluss der Platte I 561.

Ausbrüche bes. im mittleren Teil
Us: gräuliche Patina an Block 1 und 2, dort auch starke Ausbrüche zur Rs; schwarze Flechten an Block 1; mittelgrober bis grober Spm; Oberfläche am Block 3 weißlich und verrieben; Risse; grober Spm; kleine Bohrlöcher auf Block 1 und 2
linke Stoßfläche: Saum, sonst grober bis sehr grober Spm; kleine Bohrlöcher, Hohlräume, tw. Risse, Flechten; im oberen Teil ein großer Ausbruch zur Rs
rechte Stoßfläche: weißliche Oberfläche, verwaschen; sonst grober bis sehr grober Spm; Absplitterungen zur Relieffläche, Rs

Figur 3: Der Kentaur greift Fig. 2 mit eingeknickten Vorderbeinen an. Er packt mit dem rechten Arm das rechte Bein des Gegners und hat diesen dadurch zu Fall gebracht. Mit dem Ast in der erhobenen Rechten holt er zum Schlag auf den Gestürzten aus. Der Kopf des Kentauren ist von der Bruchlinie durchbrochen und verwittert, ebenso der etwas vorgebeugte Oberkörper. Der Schweif ist S-förmig hochgestellt.
Figur 4: Der Lapithe setzt mit dem rechten Bein einen rückfallenden Schritt nach links, der Oberkörper ist frontal gezeigt und der Kopf nach hinten, also nach rechts, gewendet. Der Mann blickt in die Richtung, in die er den Stein mit der hinter dem Kopf ausholenden Rechten werfen will. Die Hand ist verwittert. Der linke Arm ist ebenfalls in Wurfrichtung ausgestreckt. Das Gesicht ist verwittert, vermutlich trägt er keinen Bart und kurzes Haar. Im unteren Teil ist der Stein stark verwaschen. Der Krieger trägt einen ärmellosen, knielangen und gegürteten Chiton.
Figur 5: Der Lapithe führt die gleiche Bewegung aus wie Fig. 4 und befindet sich rechts von dieser im weiten Rückfallschritt nach links. Der Oberkörper zeigt zum Betrachter, mit dem Stein in der angehobenen Rechten holt er zum Wurf aus. Der linke Arm ist in Wurfrichtung vorgestreckt, in der Hand hält er einen Stein. Der Krieger trägt einen ärmellosen, knielangen und gegürteten Chiton, dessen Rockfalten an der rechten Seite weit ausschwingen. Er hat dichtes Haupthaar und einen Vollbart. Das Gesicht ist an der Oberfläche etwas verrieben.

I 561 (TAF. 148, 1; 201, 3)

Maße:
Platte: L oben ges. 108,5; L unten ges. 132,7; linker Block: L oben 82; L unten 95; rechter Block: L oben 32,7; L unten 30; L zur Rs unten linker Teil 94; rechter Teil 28; oben linker Teil 66; H links 44,2; H Mitte 45,4; H rechts 45,2; H zur Rs links 45; rechts ca. 48
Rand: oben 1,5–1,7; unten 1–2; links 2–7,5 (Baumstamm); rechts 1,7–7,4 (Baumstamm)
Fig. 1: H noch 30,5; L noch max. 49,3; Fig. 2: H noch ca. 25; Fig. 3: H noch ca. 38
Relief: H max. 3

Erhaltung:
Die Platte ist aus zwei großen Bruchstücken zusammengefügt, aber nicht direkt an das linke Fragment angepasst. Großer Ausbruch in der Mitte des Blockes. An den linken Teil sind vier Fragmente angefügt, der rechte Teil besteht aus sechs Fragmenten und Ergänzungen.
Relieffläche: graue Patina, auch auf Bruchflächen; Oberfläche der Figuren stark verrieben; Flechten
Os: weißliche Oberfläche, stark verrieben; grob behauen; Risse
Us: graue Patina; Saum, sonst mittelgrober Spm; rechts vereinzelte kleine Bohrlöcher, Hohlräume, Flechten; Ausbrüche zur Rs; Fläche durch großen Bruch unterbrochen
linke Stoßfläche: graue Patina; Saum, sonst sehr grober Spm; kleine Absplitterungen zur Rs, an den Ecken und Kanten zur Us
rechte Stoßfläche: weißliche Oberfläche, verrieben; Saum, sonst mittelgrober bis grober Spm; Ausbruch zur Rs; ein eingefügtes „Mörtelstück“

Dargestellt sind ein angreifender Kentaur nach links und zwei Krieger auf dem rechten Bruchstück. An beiden Seitenrändern befindet sich ein Baumstamm, von dem rechten steht ein Ast ab. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich nach oben.
Figur 1: Der Kentaur sprengt in gestrecktem Galopp nach links, die Vorderbeine sind in der Luft. Die Kruppe und die Hinterbeine sind abgesplittert. Mit dem rechten Arm holt er weit aus, um einen Stein wegzuschleudern. Den linken Arm hält er angewinkelt vor seinem Körper hoch, von seiner Hand hängt ein Fell in geschwungenen Falten herab. Der Kopf ist stark verrieben und verwittert, Gesichtsstrukturen sind nicht mehr erkennbar.
Figur 2: Der Lapithe steht frontal zum Betrachter, der Kopf ist nach rechts gewendet. Mit den gesenkten Armen stützt er den Verletzten Fig. 3. Die Bekleidung des Mannes zeichnet sich nicht ab, er trägt einen Pilos. Das Gesicht ist verwittert.
Figur 3: Von dem Lapithe sind nur die linke Schulter mit dem Arm und die Beine sichtbar, die anderen Körperteile sind mit dem Stein weggebrochen. Er kniet nach links, sein erschlaffter Oberkörper wird von Fig. 2 gestützt. Bekleidung zeichnet sich nicht ab. Die sanfte Erhebung am rechten Rand gehört zu einen Baumstamm, der sich auf der Platte I 563 fortsetzt; davor ist eine Bodenerhebung, vermutlich ein Felsen, zu sehen.

I 563 (TAF. 148, 2; 201, 3)

Maße:
Platte: L oben 111,2; L unten 107,5; L zur Rs oben noch 89,5; unten 102,5; H links 46,2; H Mitte 46,1; H rechts 47 (vor Ausbruch) und 24,7 (nach Ausbruch); H zur Rs links 45,5
Rand: oben 1,5–3; unten 1,5–2,2; links 0,7–4 (Ast 9,5); rechts noch 1,8
Fig. 1: H 39,2 (mit Helmbusch 43); Schild Dm 18; Fig. 2: H 23,5; L 36,5; Fig. 3: H 44; L 46
Relief: H max. 3

Erhaltung:
Die Platte besteht aus insgesamt 21 größeren und kleineren Fragmenten.
Reliefläche: gräuliche Patina, Oberfläche stark verwittert; Flechten; Ausbruch an der rechten oberen Ecke
Os: graue Patina, Oberfläche stark verrieben; Saum, sonst grober Spm; Flechten
Us: weißlich-hellgraue Patina; Oberfläche sehr verwaschen; Saum (?), mittelgrober Spm
linke Stoßfläche: weißlich-graue Patina; Saum mit Rundmeißel, sonst grober Spm; Flechten
rechte Stoßfläche: graue Patina; Saum (?), sonst eher mittelgrober bis grober Spm; Bruchfläche

Von rechts stürmt ein Kentaur heran, der beide Arme über dem Kopf hochhält und zum Wurf mit einem Stein ausholt, den er auf die beiden Gegner schleudern will. Einer der Gegner ist zu Boden gesunken, der andere stützt ihn und hält schützend den Schild gegen den Angreifer. Ein Baumstamm mit abstehendem Ast begrenzt den linken Plattenrand. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich nach unten.
Figur 1: Der Lapithe steht in weitem Ausfallschritt mit dem linken Bein voran nach rechts, das rechte Bein ist weit nach hinten gestellt. Er ist im Profil gezeigt. Beide Arme sind vorgestreckt, der rechte Arm stützt den Rücken des Gestürzten Fig. 2, der etwas angehobene linke Arm hält zum Schutze den Rundschild, dessen Innenseite sichtbar ist. Der Lapithe ist mit einem knielangen gegürteten Chiton bekleidet und hat einen korinthischen Helm auf dem Kopf. Das Gesicht ist verwittert, die Gliedmaßen sind skelettiert.
Figur 2: Der Lapithe ist zu Boden gestürzt und im Profil nach rechts dargestellt. Er hockt mit dem ausgestreckten rechten und dem hochgestellten linken Bein auf einer Bodenerhebung. Sein Gefährte Fig. 1 stützt seinen Rücken, um ein Umkippen zu verhindern. Der rechte Arm hängt kraftlos herab, der linke liegt auf dem Knie auf. Der Kopf des Lapithen ist gesenkt. Die Oberfläche ist stark verwittert, sodass keine Details erkennbar sind.
Figur 3: Der Kentaur sprengt mit angehobenen Vorderbeinen, die beinahe den Körper der Fig. 2 berühren, nach links. Er hat beide Arme angewinkelt hinter dem Kopf, der in den oberen Rand reicht, hochgehoben und umfasst einen Stein, der aufgrund der Verwitterung nicht mehr zu sehen ist, um ihn auf die Gegner zu schleudern. Der Kopfumriss hebt sich im Relief ab, Details sind nicht mehr erkennbar. Die Schweifrübe des Kentauren ist hochgestellt, der Schweif selbst mit der oberen rechten Ecke weggebrochen. Zwischen den Hinterbeinen zeichnen sich die Geschlechtsteile ab. Die Gliedmaßen sind skelettiert.

I 559 (TAF. 149, 1; 150, 3; 201, 3)

Maße:
Platte: L oben noch 85; L Mitte max. 116; L unten noch 117,1; L zur Rs oben noch 82; unten 95,5; H links 46,5; H Mitte 48; H rechts 49; H zur Rs links 46
Rand: oben 1,7–2,5; unten 1,5–3,5
Fig. 1: H noch 40; L noch max. 52,2; Fig. 2: H noch 41,8
Relief: H max. 3,5

Erhaltung:
Die Platte ist aus insgesamt 23 Fragmenten und Bruchstücken zusammengesetzt.
Reliefläche: weißlich-graue Patina; Flechten; wenige Bohrlöcher, Hohlräume; ca. mittig fehlt ein Fragment, daher befindet sich dort ein Loch; die Fig. sind stark verrieben, keine Strukturen im Gesicht vorhanden
Os: graue Patina; Saum, sonst grober Spm; vereinzelte Bohrlöcher, Hohlräume, Flechten; viele Ausbrüche zur Rs
Us: hellgraue Patina; Saum, sonst grober Spm; Flechten; zahlreiche Ausbrüche um die zusammengefügten Fragmente
linke Stoßfläche: hellgraue Patina; oben Bruch, unten mittelgrober Spm; Flechten; viele Ausbrüche zur Rs und Os
rechte Stoßfläche: hellgraue Patina; Bruch; Flechten

Die Platte ist an beiden Seiten abgebrochen und zeigt einen nach links fliehenden Kentauren, den ein Bogenschütze verfolgt.
Figur 1: Der Kentaur sprengt nach links, das linke Vorderbein in der Luft, die Hinterbeine sind eingeknickt. Er wendet den Oberkörper zum Betrachter und den Kopf nach hinten zu seinem Verfolger Fig. 2. Mit dem linken Arm, von dem nur der Oberarm zu sehen ist, und mit dem angewinkelt erhobenen rechten Arm greift er zum Rücken. Vermutlich ist er bereits von dem Pfeil seines Verfolgers am Rücken getroffen worden. Der große plumpe Kopf hat einen dichten und langen Bart und volles Haar, am Vorderkopf eine Glatze, vom Gesicht sind die Augenhöhlen und die breite und flache Nase sowie der Mund erkennbar. Der Schweif ist hochgestellt und verbrochen.
Figur 2: Der Bogenschütze ist im Profil gezeigt und setzt mit dem linken Bein voran einen großen Schritt nach links, der rechte Fuß ist weggebrochen. In der vorgestreckten Linken hält er einen Bogen, dessen Ansatz sich noch schwach über der Hand am Reliefgrund abzeichnet. Mit der nicht sichtbaren Rechten spannt er die Sehne. Er trägt einen knielangen gegürteten Chiton und einen Pilos. Das Gesicht ist verwittert und verrieben.

I 564 (TAF. 150, 1; 201, 3-202, 3)

Maße:
Platte: L Mitte 137,5; L unten 147,9; L zur Rs oben ca. 103; L zur Rs unten ca. 148; H links noch 34; H Mitte ca. 48,4; H rechts 57,4; H zur Rs rechts ca. 55,5; links (bei Fig. 1) 46,5; zum Rand hin 32
Rand: oben max. 1; unten 1–7,6 (Bodenerhebung); links 1–6,5 (Baumstamm; Ast 9)
Fig. 1: H noch max. 40 (ohne Schultern und Kopf); Fig. 2: noch max. 41; B 55 (mit Schweif 58); Fig. 3: noch 45; Schild L 22,5
Relief: H max. 3–3,5

Erhaltung:
Die Platte ist aus zwei großen Blöcken zusammengesetzt, insgesamt sind noch zehn größere und kleinere Fragmente angefügt. Die linke untere und die rechte obere Ecke sowie der obere Plattenteil mit der linken Ecke und Seite sind weggebrochen, die Köpfe der Figuren fehlen. Ausbrüche am unteren Rand.
Reliefflläche: graue Patina, Oberfläche stark verwittert; stellenweise violette Flächen am Reliefgrund und an den Körpern der Figuren; vereinzelte Bohrlöcher, Flechten
Os: graue Patina; links Bruch; Oberfläche stark verwittert; keine Meißelspuren erkennbar; Bohrlöcher, Risse, Flechten
Us: weißliche Oberfläche; Saum, sonst mittelgrober bis grober Spm; Bohrlöcher, Risse; Ausbrüche zur Us
linke Stoßfläche: weißliche Oberfläche; Bruch
rechte Stoßfläche: graue Patina; oben Bruch, sonst sehr grober Spm; vereinzelt kleine Bohrlöcher, Hohlräume, Flechten

Der obere Teil des Reliefs ist weggebrochen. Dargestellt sind zwei Krieger, die von beiden Seiten einen Kentauren angreifen, der in defensiver Haltung in der Mitte der Platte nach links zu sehen ist. Am rechten Bildrand ist ein Baumstamm mit abstehendem Ast erkennbar. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich nach oben.
Figur 1: Der Lapithe setzt seinen Schritt mit dem linken Bein voran nach rechts, sein Körper ist zum Betrachter gerichtet. Der linke Arm ist vorgestreckt und hält schützend den verkürzt dargestellten Schild gegen den Kentauren Fig. 2. Der Schild ist kaum mehr auf der Reliefflläche zu erkennen. Der rechte gesenkte Arm führt waagerecht ein Schwert. Der Krieger trägt einen knielangen Chiton. Der Kopf fehlt, die Oberfläche ist stark verwittert.
Figur 2: Der Kentaur ist mit dem linken Vorderbein eingeknickt und stützt sich mit dem linken Wurzelgelenk auf einem Felsen ab, das rechte Bein steht auf einer Bodenerhebung. Der Oberkörper ist zum Betrachter gedreht, den linken Arm hat er zurückgenommen und ergreift den Unterarm der hinter ihm stehenden Fig. 3, die ihn mit der Hand am Haar packt und seinen Kopf zurückreißt. Der rechte Arm ist vorgestreckt. Der Kopf des Kentauren ist weggebrochen. Zwischen den verwitterten Hinterbeinen in Schrittstellung zeichnen sich die Geschlechtsteile ab.
Figur 3: Der Lapithe steht in weiter Schrittstellung mit dem rechten Bein voran nach links, sein Unterkörper wird links von der Kruppe des Kentauren Fig. 2 verdeckt. Der Oberkörper ist dem Betrachter zugewendet. Mit dem seitlich vorgestreckten rechten Arm packt er das Haar des Kentauren und reißt dessen Kopf zurück. In der Linken hält er schräg den Rundschild dicht an seine linke Körperseite. Der Kopf ist weggebrochen. Der Kämpfer trägt einen knielangen Chiton mit ausschwingenden Rockfalten (vgl. I 557). Die Oberfläche ist stark verwittert, sodass keine Details erkennbar sind. Die Fläche rechts der Figur ist unreliefiert geblieben.

I 562 (TAF. 149, 2; 202, 3)

Maße:
L oben noch 100,1; L unten 91,5; L zur Rs oben 103; unten 91; H links 55; H Mitte 56,3; H rechts 74; H zur Rs links ca. 56,5; rechts 55
Rand: oben max. 2; unten 2–3,5; links ca. 2; rechts (Felsen) 24,5–25,5
Fig. 1: H max. 53,3; Fig. 2: H ca. 35,7; L max. 54,3
Relief: H max. 4

Erhaltung:
Reliefflläche: graue Patina; viele tw. große und tiefe Bohrlöcher, Hohlräume, bes. an den Figuren; Risse, Flechten; Ausbrüche an den oberen Ecken; Gesichter verwittert
Os: graue Patina; Oberfläche verrieben; grober Spm; kleine Bohrlöcher, Hohlräume, Risse; eine Vertiefung zur Rs im linken Teil; Bruchstellen an den Seitenkanten;

Dargestellt ist ein Krieger, der einem zu Boden gesunkenen Kentauren den Speer in den Hals rammt[28]. Zum rechten Rand hin bleibt die Fläche ohne Relief, im oberen Teil lässt sich eine bogenförmige Struktur wahrnehmen. Vielleicht handelt es sich um einen Felsen. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich nach unten.
Figur 1: Der Lapithe steht in weiter Schrittstellung mit dem linken Bein voran auf einer Bodenerhebung nach rechts. Das Knie drückt er gegen den Rücken von Fig. 2, das rechte Bein stemmt er in den Boden. Von dem linken Arm ist noch der Unterarm sichtbar, aber stark verwittert, mit der Hand packt er das Haar des Kentauren und reißt den Kopf zurück, die angewinkelte Rechte führt den Stoß mit dem Schwert (oder Speer?) aus. Er trifft den Kentauren im Hals. Der Kopf des Kriegers ist nach vorne geneigt, er trägt einen knielangen Chiton, einen Panzer, dessen Laschen sich im Relief abzeichnen, und einen Pilos. Im Nacken sind die glatten Haarsträhnen sichtbar. Das Gesicht ist verwittert, die Konturen sind noch sichtbar. Der Lapithe ist bartlos.
Figur 2: Der von rechts kommende Kentaur ist zu Boden gestürzt, die Vorderbeine sind eingeknickt und er stützt sich mit der rechten Hand ab. Der Oberkörper und der Kopf sind zum Betrachter gewendet. Mit dem linken Arm versucht er, das Eindringen des Schwertes (oder Speeres) in seinen Hals zu verhindern. Sein Körper ist nur bis zur Kruppe und zum linken Hinterbein zu sehen, das Hinterteil verschwindet hinter dem Felsen, der am rechten Rand dargestellt ist. Trotz der starken Verwitterung im Kopfbereich lassen sich das dichte Haar und der Bart sowie die Wendung des Kopfes gut erkennen.

28 Die Platte I 562 begrenzte vermutlich die Kentauromachie am rechten Friesende. Vom rechten Plattenrand weg erstreckt sich über etwa ein Viertel der Plattenlänge und über die gesamte Frieshöhe eine unreliefierte erhabene Fläche, die eine Felsformation darstellen könnte. Die Kruppe und die Hinterbeine des Kentauren sind von dieser verdeckt.

Absplitterungen zur Reliefffläche und Rs
Us: weißliche Oberfläche; Saum mit Rundmeißel, sonst mittelgrober bis grober Spm; Bohrlöcher, Risse; Sinterbildung mit rötlicher Färbung; Ausbrüche zur Rs
linke Stoßfläche: graue Patina; oben Bruch, unten Saum, sonst sehr grob behauen; Bohrlöcher, kleine Risse, Flechten; Absplitterungen zur Rs
rechte Stoßfläche: weißlich-gräuliche Patina; Saum (?), sonst sehr grob behauen; Bohrlöcher, Hohlräume, Risse; oben Absplitterungen, bes. an der rechten Ecke

Literatur:
Benndorf – Niemann 1889, 170–172 Taf. 16–18; Gurlitt 1894, 283–289; Praschniker 1933a, 25–28 Abb. 16. 17; Eichler 1947, 55–72; Eichler 1950, 69–72 Taf. 28/29. 30; Borchhardt 1976a, 141–143; Bruns-Özgan 1987, 56–81; Oberleitner 1994, 46 Abb. 99 a–c; Drougou u. a. 1997; Barringer 2001, 194–201 Abb. 110; Fornasier 2001, 235–239. 252; Marksteiner 2002, 186–189; Barringer 2008, 171–193; Kolb 2008a, 81–93; Landskron 2011, 31–56; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 209–218.

THESEUSTATEN, I 510–I 515, I 584 (TAF. 151–153; 154, 2; 201, 3–202, 3)

Ostwand; obere und untere Friesreihe

Die erhaltenen Platten mit Darstellungen aus der Theseis erstreckten sich zumindest über mehrere Platten und sind z. T. über zwei Friesreihen gearbeitet. Die erhaltenen Platten nehmen insgesamt eine Länge von ca. 6,60 m ein. Von den Taten des Theseus sind die Auffindung der Gnorismata, die Tötung des Minotauros, die Bestrafung von Sinis und die Bezwingung des Skiron dargestellt, andere Abenteuer lassen sich nicht mit Sicherheit nachweisen.

I 510 (TAF. 151, 1; 201, 3)

Maße:
Platte: L oben 104; unten 104; L Rs oben 101; unten 101,5; H links 44,2; H Mitte 45; H rechts 46,5; H Rs links 34,5; rechts ca. 45
Rand oben 11,5; unten 2,5–4,5; links (Baum) 3–9,5; rechts (Baum) 2,7–11
Fig. 1: H noch 36
Relief: H max. 2,7

Erhaltung:
Reliefffläche: weißlich-hellbraune Patina; links beim Felsen viele tiefe Bohrlöcher, Hohlräume und Spalten, auch am Reliefgrund um die Fig.; Kopf und Oberkörper der Fig. sind stark verwaschen bzw. zerstört; relativ ebener Reliefgrund. Am unteren Rand vor dem Felsen: Ausbruch im Stein (sieht aus wie eine tiefe Auswaschung) und Ausbrüche an den Rändern und an der linken oberen Ecke
Os: gräuliche Patina; Oberfläche verwaschen; Bohrlöcher, Hohlräume, tiefe Spalten, Risse; Ausbrüche zur Reliefffläche, linke Ss

Das Relief zeigt die Gnorismata des attischen Heros Theseus. Die Schmalseiten begrenzt je ein Baumstamm, von dem ein Aststumpf schräg nach oben absteht. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich geringfügig nach oben.
Figur 1: Der Held steht in weiter Schrittstellung nach links, mit dem gebeugten linken Bein voran. Das rechte Bein ist weit nach hinten ausgestreckt. Er stemmt die vorgestreckten Arme gegen einen ovalförmigen Felsen, den er bereits hochgehoben hat. Die Gegenstände bzw. Waffen, die sich darunter befinden, sind nicht sichtbar, die Oberfläche ist an dieser Stelle abgesplittert, ebenso der Bereich um den Kopf der Figur. Theseus ist bis auf eine Chlamys, die an seinem Rücken hochflattert, nackt.

Us: weißliche Oberfläche, stark verwaschen; Saum; noch Spuren von grobem Spm sichtbar; Bohrlöcher, Risse; Ausbrüche zur Rs, Os
linke Stoßfläche: sehr starke und tiefe Bohrlöcher, Hohlräume, Spalten und Risse
rechte Stoßfläche: weißliche Oberfläche, verwaschen; Saum mit feinem Spm, sonst grob behauen; einzelne Bohrlöcher, Risse

I 511 (TAF. 151, 2; 201, 3)

Maße:
Platte: L oben noch 120; L unten 126,5; L Rs oben 119; unten 122; H links 46,5; H Mitte 47,7; H rechts 48; H Rs links 48; rechts 48
Rand oben 1,5–2,5; unten 1,5–3; links 2,2–3,5; rechts schmaler Grat
Fig. 1: H ca. 37,5; Fig. 2: H 39,7; Fig. 3: H 39; Fig. 4: H noch max. 38
Relief: H max. 2,5

Erhaltung:
Die Platte ist aus insgesamt 16 größeren und kleineren Fragmenten zusammengesetzt. Absplitterungen an den Rändern und zur Rs, ein Ausbruch an der rechten unteren Ecke.
Reliefffläche: hellbraun-gräuliche Patina; Oberfläche sehr stark verwittert, Fig. verwaschen, keine Details in den Gesichtern erkennbar; Bohrlöcher, Risse, Hohlräume, Flechten
Os: weißlich-graue Patina; Oberfläche sehr verwaschen; Bohrlöcher, Risse, Flechten; ein kleines rezentes Loch über Kopf von Fig. 2
Us: weißlich-graue Patina; Oberfläche sehr verwaschen, grober Spm und grob behauen; Bohrlöcher, Risse, Flechten
linke Stoßfläche: gräuliche Patina; Oberfläche sehr verwaschen, mittelgrober Spm am Saum, sonst grob behauen; Bohrlöcher
rechte Stoßfläche: gräuliche Patina; tw. Bruchstellen, grob behauen; Bohrlöcher

In der rechten Bildhälfte tötet Theseus den Minotaurus, links davon fliehen ein Knabe und ein Mädchen. Der linke Bildrand wird von einem Baumstamm begrenzt, zum rechten Plattenrand bleibt die Fläche glatt. Zum oberen Plattenrand bildet der Reliefgrund im linken Plattenteil eine ansteigende Hohlkehle. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich links nach oben und rechts geringfügig nach unten.
Figur 1: Das Mädchen läuft über eine Bodenerhebung mit dem linken Bein voran nach links. Der Oberkörper ist zum Betrachter gewendet, der Kopf zurück auf das Geschehen im rechten Bildfeld. Den rechten Arm hat es vorgestreckt, mit dem linken angewinkelten greift es zum Kopf. Der Aufbau auf der Kalotte lässt auf eine aufgesteckte Frisur schließen. Das Gesicht ist verwittert. Die weibliche Figur trägt einen bodenlangen Peplos mit weit ausschwingendem, hüftlangem Überschlag.
Figur 2: Der Jüngling eilt im Laufschritt hinter dem Mädchen Fig. 1 nach links, das rechte Bein voran. In einer Parallelbewegung zu Fig. 1 dreht er den Oberkörper zum Betrachter und wendet den Kopf zurück, dem Helden zu. Der rechte angewinkelte Arm hält das Ende des Umhangs an der rechten Schulter, die gesenkte Linke umfasst das andere Ende des Umhangs, der den Rücken bedeckt. Der Knabe ist bis auf diesen Umhang, der um die Schultern liegt und an der linken Seite herabfällt, nackt. Vom kurzen Haar sind noch einige Büschel erhaben im Relief erkennbar. Das Gesicht ist verwittert.
Figur 3: Theseus steht in weiter Schrittstellung nach rechts. Das gebeugte linke Bein drückt er gegen den Rücken des Ungeheuers, das rechte ist nach hinten gestreckt. Der Fuß überschneidet den linken Fuß von Fig. 2. Sein Oberkörper ist frontal dem Betrachter zugewandt. Er überragt die anderen Figuren an Körpergröße und würde aufrecht stehend den Bildrahmen sprengen. Mit der Linken packt er den Minotauros Fig. 4 am Kopf und reißt ihn zurück, mit der angehobenen Rechten holt er zum Schlag oder Wurf mit einer nicht mehr erkennbaren Waffe aus. Er ist vermutlich nackt. Der nach vor geneigte Kopf ist dem Betrachter zugewandt, der Blick auf den Gegner gerichtet. Der Haaransatz ist noch erkennbar, das Gesicht ist verwittert.
Figur 4: Das Ungeheuer ist in die Knie gesunken, der untere Körperteil ist weggebrochen, das rechte Bein nach hinten gestreckt. Erhalten sind außerdem noch der Brustkorb, die Arme und der Kopf. Der Oberkörper ist etwas zum Betrachter gedreht, der Kopf verwittert. Die Hörner sind noch gut sichtbar. Mit beiden gebeugten Armen greift der Minotauros zu seinem Kopf und versucht, sich aus den Fängen von Theseus (Fig. 3) zu befreien.

I 512 (TAF. 153, 1; 202, 3)

Maße:
Platte: L oben 134,8; L unten 121,5; L Rs oben 124; unten 148; H links 56,1; H Mitte 58,4; H rechts 60,4; H Rs links ca. 56; rechts 58
Rand: oben 1–2; unten 1–8 (Bodenerhebung); links 2,5–4; rechts 1,8–2,2
Fig. 1: H 54,5; Fig. 2: H 53; L noch 60; Fig. 3: H 55; Felsen: H 27,5 (von Uk); B max. 11
Relief: H max. 3,5

Erhaltung:
An die Platte sind im rechten Teil drei gößere und kleinere Fragmente angefügt.
Relieffläche: graue Patina; Fig. stark verrieben und verwittert, bes. die Gliedmaßen; Bohrlöcher, Hohlräume, Risse; Flechten; Ausbrüche an den Rändern
Os: graue Patina; Oberfläche verrieben und muldig; Saum, keine Meißelspuren erkennbar; vereinzelte Bohrlöcher, Hohlräume; dichte Flechten
Us: graue Patina; Oberfläche verrieben; Saum, sonst grober Spm; Bohrlöcher, Hohlräume, Risse; kleine Ausbrüche zur linken Ss, Absplitterungen an der rechten Ecke
linke Stoßfläche: graue Patina; schmaler Saum, sonst grob behauen; Bohrlöcher
rechte Stoßfläche: graue Patina; Saum, sonst sehr grober Spm; Bohrlöcher, Risse

Theseus nähert sich von links und packt Skiron an den Beinen, hebt diese hoch und bringt den Unhold zu Fall, d. h. er stürzt ihn vom Felsen. Von rechts läuft ein unbekleideter Mann heran. Unter dieser Platte schließen die Platten I 514 und I 515 an. Daraus lässt sich folgern, dass einige der Theseustaten zwei Friesreihen eingenommen haben. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich links nach oben und rechts nach unten.
Figur 1: Theseus steht in weiter Schrittstellung mit dem vorgesetzten linken Bein auf einer Bodenerhebung. Das rechte Bein ist nach hinten gestreckt, der Fuß auswärts gedreht. Mit beiden Armen – der rechte angewinkelt, der linke vorgestreckt – fasst er Skiron (Fig. 2) an den Fußfesseln, reißt die Beine hoch und kippt ihn über den Felsvorsprung ins Meer. Theseus nimmt in der Körpergröße die gesamte Plattenhöhe ein. Aufrecht stehend würde er, gleich der Fig. 2, den Rahmen sprengen. Er ist mit einem knielangen gegürteten Chiton bekleidet und trägt einen Pilos auf dem Kopf. Das Gesicht ist verwittert, die Oberfläche der Figur insgesamt stark verwittert und verrieben.
Figur 2: Der Unhold Skiron wird von Theseus (Fig. 1) zu Fall gebracht, indem dieser seine Beine hochhebt, und ihn kopfüber und rücklings über den sockelförmigen Felsen in den Abgrund stürzt. Er hat einen kräftigen Körperbau, ist nackt und hält beide Arme nach hinten. Die Figur ist verwittert, vom Kopf sind noch das dichte, lange Haar und der Bart erkennbar. Die Gliedmaßen sind tw. skelettiert.
Figur 3: Der Mann läuft, den Oberkörper zum Betrachter gewandt und mit zur Seite gestreckten Armen, nach links. Die linke Hand reicht in den Plattenrand. Das Gesicht ist nicht erhalten, da sich genau an dieser Stelle ein großes Bohrloch bzw. ein Hohlraum befindet. Der rechte Fuß ist abgewittert, der linke mit der rechten unteren Ecke weggebrochen. Soweit anhand der Verwitterung erkennbar, ist der Mann nackt oder nur mit einem Schurz bekleidet.

I 514 (TAF. 153, 2; 202, 3)

Maße:
Platte: L oben 100,4; L unten 103,2; L Rs oben max. 94; unten 101; H links 55,3; H Mitte 54,3; H rechts 50,4 (54); H Rs links 57; rechts 50
Rand: oben 1; unten 2,3–15,9; links 4,2–7,5; rechts 7,1–11,1 (Felsen)
Fig. 1: H 25; L 28,5; Fig. 2: H 13,2; L 40,8; Felsen: H noch 43,5
Relief: H max. 3,5–4

Erhaltung:
Ausbruch an der linken und rechten oberen Ecke.
Relieffläche: hellbraune Patina, Oberfläche verrieben; rechts glatter Reliefgrund; einige Bohrlöcher, Hohlräume Spalten, Risse
Os: weißliche Oberfläche, Saum, recht gut geglättet, sonst mittelgrober Spm; im rechten Teil: sanfte Vertiefung (T 2; B zur Rs 19,4–20,4); Bohrlöcher, Risse; Ausbrüche zur linken Ss
Us: weißliche Oberfläche; Saum mit Zahneisen, sonst grober Spm; zur rechten Kante mittelgrober Spm; Bohrlöcher, Risse, Hohlräume; Ausbrüche zur Rs
linke Stoßfläche: graue Patina und weißliche Oberfläche; Saum, sonst grober bis sehr grober Spm; Bohrlöcher, Hohlräume, starke Risse; Ausbrüche zur Rs, Os
rechte Stoßfläche: weißliche Oberfläche; grob behauen, aber sehr verrieben; im oberen Teil kleine und große Bohrlöcher, Hohlräume, Ausbrüche zur Rs

Die Platten I 514 und I 515 gehören sowohl inhaltlich als auch in der ursprünglichen Anordnung direkt zu I 512 und werden daher bei der Besprechung im Katalog und im Text der Platte I 513 vorgezogen.
Das Relief dieser Platte bildet den unteren Teil von I 512. Zu sehen ist eine Schildkröte, die am felsigen Meeresgrund auf Beute wartet. Von rechts nähert sich ein Fisch. Der linke Plattenrand verbreitert sich nach oben, der rechte gehört zum Meeresboden und zeigt einen hohen Felsen mit wellenförmigen Konturen. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich links nach oben und rechts nach unten.
Figur 1: Die Schildkröte hockt am Meeresgrund, die Vorderbeine auf einen Stein gelegt, den Körper aufgestellt. Die Krallen sind sichtbar. Der stellenweise verwitterte Kopf ist in Erwartung der Beute nach oben gerichtet. Die sechseckigen Schilde des Panzers sind deutlich konturiert, ebenso die geschuppten Hautfalten an den Beinen. Am Reliefgrund hinter der Schildkröte ist eine sich bogenförmig nach unten verschmälernde Relieferhebung zu sehen, die vermutlich einen Felsen darstellt.
Figur 2: Rechts von der Schildkröte schwimmt ein Fisch (Makrele) mit langem Körper nach links heran. Erkennbar sind die Seitenflossen und die quergestellte Schwanzflosse. Das linke Auge hebt sich im Relief ab. Unter dem Fisch zeichnet sich der Meeresboden ab, dahinter begrenzt ein hoher Felsen mit wellenförmiger Kontur das Relief.

I 515 (TAF. 154, 2; 202, 3)

Maße:
Platte: L oben 82,7; L Mitte 88,5; L unten 87,6; L Rs oben noch 72; unten noch 70; H links 50,7; H Mitte 49,7; H rechts 49,9; H Rs links 51; rechts max. 50
Rand: oben ca. 1,5; unten 13,5–18; links 4,4–6,9
Fig. 1: H 9,5; L 44; Fig. 2: H noch 16,5; L noch 26,5; Felsen: H ca. 35
Relief: H max. 2,5

Erhaltung:
An der ausgebrochenen rechten oberen Ecke sind zwei Fragmente angefügt.
Reliefﬂäche: graue Patina; Oberfläche sehr verwaschen; flaches Relief; Bohrlöcher, Hohlräume, Flechten; unebener Reliefgrund; Absplitterungen an der linken unteren Ecke
Os: graue Patina; Oberfläche stark verwaschen und uneben; kaum Meißelspuren erkennbar; Ausbrüche zur Rs, rechts Ss
Us: hellgraue Patina; Saum, sonst grober Spm mit weichen Konturen von mittelgrobem Spm; Ausbrüche zur Reliefﬂäche, Rs
linke Stoßfläche: graue Patina; Oberfläche verrieben; Saum mit weichen Konturen von mittelgrobem Spm, sonst grob behauen; oberflächliche Absplitterungen zur Rs
rechte Stoßfläche: graue Patina; Bruchfläche; Bohrlöcher, Risse

Diese Platte schließt rechts an I 514 an und zeigt Meerestiere, die sich über dem Meeresboden befinden. Links ein länglicher Fisch, rechts der Kopf eines Delfins. Der Meeresboden bildet den unteren Rand und ist im Relief erhöht. Der rechte Teil der Platte ist weggebrochen. Die linke Seite ist schräg geschnitten und verjüngt sich etwas nach oben.
Figur 1: Der Fisch (Makrele) bewegt sich nach links. Er hat einen ähnlich langen Körperbau wie Fig. 2 der Platte I 514. Die Bauch-, Rücken- und hochgestellte Schwanzflosse sind in flachem Relief sichtbar.
Figur 2: Vom Delfin ist der Kopf mit der markanten Stirn und ein Stück des Körpers dargestellt. Das Auge ist als Erhebung wahrnehmbar. Er gründelt entlang des erhöhten Meeresbodens.

I 513 (TAF. 152, 1; 202, 3)

Maße:
Platte: L oben 119; L unten 120,5; L Rs oben 106–119; unten 101–119; H links 63,1; H Mitte 64,7; H rechts 67,9; H Rs links max. 62; rechts max. 69
Rand: oben 1,5 (sehr verwaschen); unten 1–2; links 1,5–5 (Ast); rechts 15,5–19,5 (Baumstamm)
Fig. 1: L von Kopf bis Fußpitze 71; H ca. 50,3; B max. 53,5–54; rechter Arm L 27; Kopf H 12,5; Fichte: H noch 47,5; gebeugter Ast H 45; B ges. max. 55,8; Felsen: H 43; B unten 20, oben 9
Relief: H max. 3

Erhaltung:
An den beiden unteren Ecken wurden insgesamt sechs Fragmente angefügt.
Reliefﬂäche: weißlich-hellbraune Patina; Oberfläche des Steines verwaschen; sehr viele, z. T. große und tiefe Bohrlöcher, Hohlräume, lange Risse
Os: graue Patina, zur Reliefﬂäche hell; Oberfläche verwaschen; stellenweise noch mittelgrober Spm erkennbar; z. T. kleine Bohrlöcher, Hohlräume, Risse, Flechten; ca. mittig ein kleines rezentes Loch; Ausbrüche zu den Ss
Us: graue Patina; mittelgrober Spm; viele Bohrlöcher, Hohlräume, Spalten, Risse; Ausbrüche zur Reliefﬂäche, Rs
linke Stoßfläche: graue Patina; Saum (?), sonst grob behauen; Risse, vereinzelt Flechten; Ausbrüche zur Os, Us
rechte Stoßfläche: tw. Bruch, sonst grob behauen; Bohrlöcher, Hohlräume, Spalten, Risse; Ausbrüche zur Rs und im oberen Bereich

In der Mitte der Platte steht Theseus, der den Ast einer Fichte beugt, die an den rechten Plattenrand gesetzt ist. Am linken Plattenrand sind in sehr flachem Relief ein Felsen und davor ein Baumstamm zu erkennen. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich links nach oben und rechts nach unten.
Figur 1: Theseus steht in weiter Schrittstellung mit stark gebeugtem linkem Bein voran nach rechts. Sein Oberkörper ist in Fortsetzung der Schräge des rechten nach hinten gestreckten Beines vorgebeugt. Mit beiden Armen drückt er einen dicken Ast der Fichte zu Boden, der in einem Bogen die Erde berührt. In der Beuge steht eine Astgabel, V-förmig ausgebogen, ab. Die Verbindung vom Ast zum Baumstamm ist abgesplittert. Der Heros ist nackt, sein Kopf ist gesenkt, Kopf und Gesicht sind verwittert, erkennbar ist noch der Umriss eines Pilos.

I 584 (TAF. 152, 2; 202, 3)

Es ist nicht gesichert, ob dieses Fragment zum Perseus- oder zum Theseuszyklus gehört, es ist jedoch aufgrund der Größe und der vermuteten Haltung der Figur wahrscheinlich dem Theseus-Zyklus zuzurechnen.

Maße:
Platte: L max. 94; L Rs unten noch 86; H links noch 37; H Mitte 29; H rechts noch 13; H Rs links noch 30
Rand: unten 2–2,5
Fig. 1: H noch 25,5
Verbreiterung am linken Rand ca. 8 (Baumstamm)
Relief: H max. 4

Erhaltung:
Die Platte ist aus 13 großen und kleinen Fragmenten zusammengesetzt.
Reliefläche: graue Patina; Oberfläche verrieben und im rechten Teil Absplitterungen; vereinzelt Bohrlöcher, Hohlräume, Risse, Flechten; Sinterbildung mit rötlicher Färbung; Ausbrüche an den Rändern
Os: weißliche Oberfläche; Bruch
Us: graue Patina; mittelgrober Spm; Bohrlöcher, Hohlräume, Spalten; Ausbrüche an der Oberfläche, Rs, beiden Ss
linke Stoßfläche: graue Patina; stark verwittert, grober Spm; Bohrlöcher; Ausbrüche zur Rs, Os, Us
rechte Stoßfläche: weißlich-graue Patina; Bruch

Literatur:
Benndorf – Niemann 1889, 173–175 Taf. 19; Gurlitt 1894, 283–289; Praschniker 1933, 28. 31–40 Abb. 18; Eichler 1947, 55–72 Taf. I; Abb. 1; Eichler 1950, 71 f. Taf. 32/33; Borchhardt 1976a, 141–143; Childs 1976, 281–316; Bruns-Özgan 1987, 56–81; Woodford 1992, 576 Nr. 27; Neils – Woodford 1994, 929 Nr. 57 Taf. 637; Oberleitner 1994, 46 f. Abb. 103. 104; Boardman 1998, 242 Abb. 222, 3; Fornasier 2001, 235–239; Marksteiner 2002, 186–189; Barringer 2008, 171–193 Abb. 139; Kolb 2008a, 81–93; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 209–218.

Der untere Teil der Platte ist bis zur Mitte des Oberschenkels der Fig. 1 erhalten und zeigt in Schrittstellung, mit dem linken Bein voran, die Beine einer männlichen Figur nach rechts. Links begrenzt ein kaum im Relief wahrnehmbarer Baumstamm den Plattenrand. Die linke Seite der Platte ist schräg geschnitten und verjüngt sich nach unten.

PERSEUS, I 580 (TAF. 154, 1; 200, 3)
Ostwand

Von den Taten des Perseus ist mit Sicherheit nur eine Platte mit der Tötung der Medusa (I 580) erhalten.

I 580 (TAF. 154, 1; 200, 3)

Maße:
Platte: L oben 83; L unten ca. 88,5; L Rs oben ca. 81; unten max. 86,5; H links 31,7; H Mitte 38,2; H rechts ca. 40; H Rs links noch 28,2; rechts ca. 40
Rand: oben 0,5–1; unten 2,5–3,3; rechts 3,2–7
Fig. 1 (Tier): H noch 20; B 12; felsenähnliches Gebilde:

Das Relief zeigt im linken Bildteil ein felsenähnliches, leicht glockenförmiges Gebilde, dahinter einen Tierkörper, im rechten Bildteil Perseus mit dem Medusenhaupt. Der rechte Plattenrand wird von einem Baumstamm begrenzt, von dem ein Aststumpf absteht. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich nach oben.
Figur 1: Links hinter dem Felsen ragt ein Tierkörper zur Hälfte hervor, die Beine sind erkennbar. Vielleicht handelt es sich um das aus dem Rumpf der Medusa entsprungene geflügelte Pferd Pegasus. Die Figur ist stark zerstört, der erhabene Reliefteil über dem linken Vorderbein könnte zu einem Flügel gehören.

H noch 33; B 17–32 (ganz oben 4); Fig. 2: H 35,5;
Medusenhaupt: H 8–9; B 7,5–8
Relief: H ca. 1,5–2

Erhaltung:
An den Block sind acht Fragmente angefügt.
Reliefläche: grau-braune Patina; Oberfläche verwaschen; Bohrlöcher, Spalten, Risse; Gesicht der Fig. verwaschen; Beine skelettiert
Os: graue Patina; Oberfläche verwaschen, grob behauen; Risse; Flechten; Ausbruch an der rechten oberen Ecke des großen Reliefblockes
Us: hellbraune Patina; von links bis zu Beginn der Fig. an Reliefläche Bruch, sonst mittelgrober Spm; Risse
linke Stoßfläche: graue Patina; grob behauen; Bohrlöcher, Risse, Flechten
rechte Stoßfläche: graue Patina; Oberfläche verwaschen; grober Spm; Ausbrüche zur Rs

Literatur:
Benndorf – Niemann 1889, 173–175 Taf. 19; Gurlitt 1894, 284–287; Praschniker 1933a, 28. 31–40; Eichler 1947, 55–72 Abb. 3; Eichler 1950, 71 Taf. 32; Borchhardt 1976a, 141–143; Childs 1976, 281–316; Brommer 1982, 70 f. Abb. 9; Bruns-Özgan 1987, 56–81, bes. 62–64 Taf. 9, 1. 2. 10, 2. 3; Krauskopf 1992, 313 Nr. 311; Jones Roccos 1994, 342 Nr. 168 Taf. 303; Oberleitner 1994, 46 f. Abb. 102; Barringer 2001, 191–202; Marksteiner 2002, 186–189; Barringer 2008, 171–193; Kolb 2008a, 81–93; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 209–218.

Figur 2: Im rechten Bildteil ist Perseus in weiter Schrittstellung mit dem rechten Bein voran nach links zu sehen. Vom rechten Unterschenkel ist nur noch der Verlauf erkennbar. Der Körper ist zum Betrachter gewandt. In der weggestreckten Linken hält er das Medusenhaupt von sich, dessen Gesicht zum Betrachter gerichtet ist. Mit der nach rechts ausgestreckten Rechten greift er an die Felsmasse, die sich links von ihm befindet und sich nach oben verjüngt. Perseus ist bis auf den Umhang, der von seinen Schultern weht, nackt. Die Tarnkappe auf dem Kopf ist noch erkennbar. Er ist unbärtig.

BANKETT MIT TANZ UND MUSIK, I 492–I 504; I 508; I 509; I 581; I 582 (TAF. 155–162; 205, 2; 207, 2)

Ostwand, rechts; Südwand, innen, links vom Tor; obere und untere Friesreihe

Die Friesreihen erstrecken sich insgesamt über eine Länge von ca. 13,5 m (bzw. ergänzt ca. 14 m, etwa je 7 m pro Friesreihe) an der Südseite und 2,30 m an der Ostseite und setzen sich aus 17 Platten zusammen, von denen je sieben in einer Friesreihe auf der inneren Südseite und drei erhaltene an der Ostseite angebracht waren. Ein Stück einer bzw. zweier Platten (I 498 und I 499) fehlt. Insgesamt sind 34 Figuren dargestellt, neun davon sind weiblich. Im oberen Fries lagern die vierzehn Symposiasten paarweise auf einer Kline, ein Diener läuft geschäftig umher, im unteren Fries sind Tänzer und Tänzerinnen sowie Musikerinnen und zwei Diener zu sehen. Auf den drei Platten der Ostwand sind ein lagerndes Paar, zwei Musikerinnen und drei Diener dargestellt. Die Beschreibung beginnt mit den Platten auf der Südwand, von Ost nach West, obere und untere Friesreihe, danach werden die einzelnen Platten der Ostwand besprochen.

I 492 (TAF. 155, 1; 205, 2)

Maße:
Platte: L oben 80,4; L unten 82,6; L Rs oben noch 70; unten 77,5; H links 52,7; H Mitte 53,5; H rechts 53,5; H Rs links 53; rechts 53
Rand: oben 1,2–2,2; unten 2–2,7; links 10–10,2; rechts 0,5–0,7
Fig. 1: H 33,5; L 48,3; Fig. 2: H 33; L 21; Kline: H 5,2–6,7

Die Platte zeigt zwei auf einer Kline lagernde Männer reiferen Alters. Die Kline nimmt die gesamte Länge des Bildfeldes ein. Sie steht auf gedrechselten Füßen, die sich nach unten verbreitern und kelchförmig ausladen. Das Kopfende am rechten Plattenrand ist erhöht. Links neben der Kline ist ein etwa 10 cm breites Stück nicht reliefiert. Zum oberen Plattenrand bildet der Reliefgrund eine ansteigende Hohlkehle.
Figur 1: Der Symposion-Teilnehmer lagert mit den Beinen nach links und lehnt mit dem Oberkörper auf dem zusammengelegten Polster, auf dem er sich mit dem linken Ellenbogen aufstützt. Der rechte Arm ruht entspannt etwas angewinkelt auf dem rech-

(vom Rand 7–8); L 71,3
Relief: H max. 3–3,5

Erhaltung:
Die Platte ist vollständig erhalten, bis auf einen Ausbruch an der rechten oberen Ecke, der bis zur Schulter der Fig. 2 reicht. Dort ist ein Fragment angefügt. Am unteren Begrenzungsrand sind oberflächliche Absplitterungen zu erkennen. Gesichter und Hände sind etwas verwittert und verrieben.
Reliefffläche: hellbraune Oberfläche, verwittert und verrieben; am linken Rand mittelgrober Spm; vereinzelte Bohrlöcher, Hohlräume; Sinterbildung mit rötlicher Färbung; Gesichter der Fig. verwittert
Os: gräuliche Patina; Saum mit mittelgrobem Spm; dahinter grober Spm; vereinzelt sehr kleine Bohrlöcher, Hohlräume, mittig ein kleines rezentes Loch
Us: graue Patina; Saum mit mittelgrobem Spm; Spuren von Zahneisen; grob behauen; Bohrlöcher, Flechten
linke Stoßfläche: hellgraue Patina und weißliche Oberfläche; Saum mit mittelgrobem Spm, sonst grob behauen; Risse, Flechten
rechte Stoßfläche: gräuliche Patina; Saum mit mittelgrobem Spm, sonst grob behauen; Bohrlöcher, Flechten; Ausbruch oben und zur Reliefffläche, Rs, Os

ten Oberschenkel des aufgestellten Beines. Das untere linke Bein ist eingeschlagen und nur bis zum Knie sichtbar. Der Oberkörper ist zum Betrachter gewendet, der Kopf zum Klinennachbarn nach rechts. Der Mann trägt einen langen und kurzärmeligen Chiton, darüber ein Himation, das um die Hüften gelegt ist. Er hat kurzes Haar und ist vollbärtig, die Gesichtskonturen sind verwittert.
Figur 2: Die Beine des Lagernden befinden sich hinter dem Körper von Fig. 1 und sind nicht zu sehen. Der Oberkörper lehnt auf dem Polster am Kopfende der Kline, mit dem linken Ellenbogen stützt er sich darauf ab. Die Hand des linken Armes ist nach oben geöffnet, der Daumen zeigt nach oben. Der rechte Arm ist in Schulterhöhe angewinkelt. In der Hand hält er eine Trinkschale, die er zum Mund führt. Oberkörper und Kopf sind *en face* gezeigt. Der Mann trägt einen Vollbart und ist mit einem kurzärmeligen Chiton und einem Himation, das über den Hüften liegt, bekleidet. Er hat dichtes Haar, einzelne Locken sind erkennbar, und trägt vermutlich einen Bart.

I 493 (TAF. 156, 1; 205, 2)

Maße:
Platte: L oben max. 76,5; L Mitte 94,5; L unten 98,6; L Rs oben 76; unten 95; H links 55,8; H Mitte 57,2; H rechts 57,4; H Rs links 57; rechts 58
Rand: oben 1,5–2; unten 2,5–2,7; links 2,9–4,1; rechts 0,8–1,9
Fig. 1: H 35; L 59,5; Gesicht H 10,2; Fig. 2: H 36; L ca. 24,4; Gesicht H 10,4; Kline: L 76; H 8–8,7 (vom Rand bis zur Uk); H 14–16,2 (vom Rand bis zur Ok); Polster H 23
Relief: H max. 3–3,5

Erhaltung:
Die beiden oberen und die rechte untere Plattenecke sind ausgebrochen; Absplitterungen am Reliefgrund; kleinere Ausbrüche an den Plattenrändern; Gesicht der Fig. 2 ist verwittert, Fig. tw. verrieben
Reliefffläche: weißliche Oberfläche mit gräulichen Stellen; Bohrlöcher und Hohlräume; eine große Absplitterung an der linken oberen und der rechten unteren Ecke; Ausbrüche an den Rändern
Os: graue Patina; Oberfläche verwaschen; Saum, sehr grober Spm; kleine Bohrlöcher, Flechten; mittig ein kleines rezentes Loch
Us: weiß-braune Oberfläche; Saum, sonst grob behauen; Bohrlöcher, Hohlräume, Risse; Ausbruch links zur Reliefffläche, an der rechten Ecke, zur Rs
linke Stoßfläche: gräuliche Patina; Saum, sonst grob behauen; vereinzelte Bohrlöcher, Flechten; Ausbruch zur Rs, Us und links oben
rechte Stoßfläche: graue Patina; schmaler Saum; sonst sehr grober Spm; kleine Bohrlöcher, Hohlräume; links ein Ausbruch zur Rs, Os, Us

Auf einer Kline lagern zwei Männer reiferen Alters nach links. Die Platte ist höher als die links anschließende Platte I 492, d. h. die oberen Plattenkanten sind bündig, die untere liegt um etwa 3–4 cm tiefer. Zum oberen Plattenrand bildet der Reliefgrund eine ansteigende Hohlkehle. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich nach oben, links nur geringfügig.
Figur 1: Der Mann lagert nach links mit leicht angezogenen Beinen auf einer Kline. Diese ist aus der Plattenmitte etwas nach rechts versetzt, das linke Klinenende ist vom linken Rand 14 cm entfernt. Das Bett hat trichterförmige Beine und ist mit einer Decke überzogen, deren Zipfel an den Klinenenden herabhängen. Das rechte Bein ist etwas aufgestellt, das linke ruht seitlich auf der Kline, die Füße ragen über den Klinenrand hinaus. Der Oberkörper der Figur ist frontal gezeigt. Der linke angewinkelte Arm ruht auf dem kleineren Kissen, das auf einem flachen, rechteckigen Kissen aufliegt (oder zusammengelegtes Kissen?). Die rechte Schulter ist wegen der Haltung des Armes, der den linken Arm kreuzt und mit der Hand über das Kissen greift, etwas tiefer und vorgezogen. Mit dem leicht nach links geneigten Kopf begleitet die Figur die Armbewegung. Der Unterkörper und die Beine sind mit einem Himation bedeckt, der Oberkörper ist frei. Der Mann trägt einen Vollbart und hat dichtes Kopfhaar.
Figur 2: Der Mann lagert hinter Fig. 1 nach links und ist dem Betrachter zugewandt. Er stützt sich mit dem linken Ellenbogen auf das schräg gebettete Kissen und hält eine flache Trinkschale in der Hand. Der rechte Arm ist nach oben angewinkelt und die Hand umfasst ein Rhyton, aus dem er eine Flüssigkeit in die Schale gießt. Der Mann trägt einen kurzärmeligen, dünn gefältelten Chiton und ein Himation, das den Unterkörper bedeckt. Er ist vollbärtig und hat dichtes Haar, die Gesichtsstrukturen sind gut erkennbar.

I 494 (TAF. 155, 2; 205, 2)

Maße:
Platte: L oben noch 88,2; L Mitte 96,7; L unten 90; L Rs oben noch 84,5; unten 88,5; H links 56,5; H Mitte 56,5; H rechts 54; H Rs links 58; rechts 55
Rand: oben 1,3–2,8; unten 2–3m; links noch 1,5–2,3; rechts ca. 1
Fig. 1: H 35,7; L max. 46,2; Kopf H 11,2; Fig. 2: H max. 34; L ca. 27; Kopf H 10,4; Kline: L 77,9; H 8,8–9,4 (vom Rand bis zur Uk); H 15,2–20,8 (vom Rand bis zur Ok); Liegefläche H 6,5–8
Relief: H max. 3–4

Erhaltung:
Die linke und die rechte obere Ecke sind weggebrochen. An der linken unteren Ecke ist ein großes Fragment angefügt, die linke obere Ecke fehlt. Der untere Rand weist Ausbrüche auf, der obere Rand ist im linken Teil abgesplittert. Die Figuren sind gut erhalten, die Oberfläche verrieben.
Reliefläche: graue Patina; Flechten; viele Bohrlöcher, Hohlräume, bes. in der Mitte der Platte
Os: gräuliche Patina und weißliche Oberfläche; Saum mit Zahneisen, bes. im rechten Teil; sonst mittelgrober bis grober Spm; kleine Bohrlöcher, Risse; Sinterbildung mit rötlicher Färbung; mittig ein kleines rezentes Loch
Us: weißliche Oberfläche; zur Ok grau; Saum, sonst grob behauen; Hohlräume, vereinzelt Risse; Sinterbildung mit rötlicher Färbung; Ausbrüche zur Rs
linke Stoßfläche: Saum; grob behauen; Bohrlöcher; Ausbruch zur Rs, Os
rechte Stoßfläche: weißliche Oberfläche; Saum mit Zahneisen; sonst sehr grob behauen; Sinterbildung mit rötlicher Färbung; Ausbruch zur Os, Absplitterungen zur Rs

Die Platte zeigt zwei Männer reiferen Alters auf einer Kline, die an den rechten Rand versetzt ist. Zum oberen Plattenrand bildet der Reliefgrund eine ansteigende Hohlkehle. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich nach unten, rechts nur geringfügig.
Figur 1: Der Symposiast lagert nach links auf dem linken Teil der Kline, deren Beine gedrechselt sind und sich nach oben kelchartig verbreitern. Die Liegefläche ist mit einer Decke überzogen, deren Enden beidseitig herabhängen. Der Mann hat das linke Bein etwas angezogen und nach außen gedreht, so dass das Knie gut sichtbar ist. Das rechte Bein ist aufgestellt. Der rechte Arm liegt auf dem Oberschenkel auf und in der nach oben geöffneten Handfläche hält er eine flache Schale. Der linke angewinkelte Arm ruht mit dem Ellenbogen auf dem zusammengelegten Kissen, die Hand hängt entspannt herab. Er trägt einen kurzärmeligen Chiton und ein Himation, das den Unterkörper und die Beine bedeckt. Oberkörper und Kopf sind *en face* gezeigt. Er ist vollbärtig und hat dichtes gelocktes Haar. Das Gesicht ist etwas verwittert, grobe Züge sind noch erkennbar. Der Mund scheint zum Sprechen geöffnet.
Figur 2: Von dem Symposiasten ist nur der Oberkörper bis zur Hüfte sichtbar, der Unterkörper mit den Beinen wird von Fig. 1 verdeckt. Der linke Arm ruht angewinkelt auf dem Kissen des erhöhten Kopfteiles der Kline, die Hand hängt entspannt herab. Der rechte Arm ist angewinkelt und er greift mit den Fingern zum Kopf bzw. in das Haar oder er schwingt die Hand, um die Tänzerinnen (im unteren Register) anzufeuern. Der Mann trägt einen kurzärmeligen Chiton und um die Hüften ein Himation, er hat einen Vollbart und dichtes kurzes Haar. Oberkörper und Kopf sind *en face* dargestellt. Das Gesicht ist etwas verwittert, grobe Züge sind noch erkennbar.

I 495 (TAF. 155, 3; 205, 2-206, 2)

Maße:
Platte: L oben 113,5; L unten 112,6; L Rs oben 112; unten 131; H links 53,6; H Mitte 53,6; H rechts 53; H Rs links 58; rechts 55; Fragment linke untere Ecke H 32,5; L 22
Rand: oben 1,8–2,8; unten 2,5–3; links ca. 1,5; rechts 1,5–2,3
Fig. 1: H 32; L 46,6; B (Schultern) 16,5–17; Kopf H 12; B 10; Fig. 2: H 31,6; L 28,6; B (Schultern) ca. 18; Kopf H 11,5; B 9,5; Fig. 3: H 49; Kopf H 9; B 8; Kline: L 74,4; H 7,6; Mauer B oben 16,5; unten 16
Relief: H max. 2–3,5

Erhaltung:
Die linke obere Ecke fehlt in schrägem Bruch, links ist ein großes Fragment angefügt. Kleinere Fehlstellen am unteren Rand.
Reliefläche: graue Patina; Oberfläche und Gesichter abgewittert, Gesicht von Fig. 1 verwittert, zahlreiche Bohrlöcher, Hohlräume, Flechten; auf der glatten Leiste neben der Kline ein 13 cm tiefes Loch
Os: gräuliche Patina und weißliche Oberfläche; Saum, mittelgrober Spm; tw. große Bohrlöcher, Hohlräume, Spalten;

Die Platte zeigt im Bildfeld eine Kline mit zwei Männern reiferen Alters (Fig. 1 und 2), die einander im Gespräch zugewandt sind. Die Kline nimmt die gesamte Länge des linken Bildfeldes ein. Rechts vom Bildfeld erfolgt eine räumliche Trennung durch eine nicht reliefierte Fläche (primär für einen Einbau belassen), im Bildfeld rechts davon folgt der Mundschenk Fig. 3, der nach rechts eilt und zur Szene der anschließenden Platte I 496 überleitet. Zum oberen Plattenrand bildet der Reliefgrund eine ansteigende Hohlkehle. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich nach oben, links nur geringfügig.
Figur 1: Der Mann lagert nach links auf der linken Hälfte der Kline. Das linke Bein ist eingeschlagen, das rechte ist etwas angewinkelt aufgestellt und stützt sich mit der Ferse auf der Kline ab. Der Vorderfuß ist nicht zu sehen. Der linke angewinkelte Arm ruht auf dem zusammengelegten Doppelkissen, die Hand hängt entspannt herab. Der rechte Arm ist vor dem Körper angewinkelt, in der Handfläche liegt eine flache Trinkschale. Der Mann wendet den Kopf dem Klinennachbarn rechts zu, blickt also nach links über seine linke Schulter. Die Oberfläche des Gesichtes ist verrieben, es lassen sich aber das kurze, dicht gelockte Haar und der Vollbart noch gut erkennen. Der Unterkörper der Figur ist mit einem Himation bedeckt, der Oberkörper ist unbekleidet.
Figur 2: Der Mann lagert hinter Fig. 1 auf derselben Kline. Seine Beine sind hinter dem Körper von Fig. 1 und daher nicht zu sehen. Er wendet den Oberkörper dem Betrachter zu. Sein rechter Arm ist entspannt nach vorne ausgestreckt und überscheidet den

Sinterbildung mit rötlicher Färbung; in der Mitte ein kleines rezentes Loch; Absplitterungen zur Ss
Us: gräuliche Patina und weißliche Oberfläche; schmaler Saum, grob behauen; Sinterbildung mit rötlicher Färbung
linke Stoßfläche: weißliche Oberfläche, im Bruch gräuliche Patina; schmaler Saum, dahinter mittelgrober Spm und grob behauen; Sinterbildung mit rötlicher Färbung; Ausbrüche zur Reliefläche, Rs, Us
rechte Stoßfläche: weißliche Oberfläche; schmaler Saum, grob behauen; Bohrlöcher, Risse; Sinterbildung mit rötlicher Färbung; stellenweise Ausbrüche zur Rs

Polster der Fig. 1, der linke Arm ist angewinkelt und auf das Kissen gestützt, das über dem Kopfteil der Kline liegt. Die Finger seiner Hand zeigen nach oben und bilden eine U-Form. Der Symposiast stützt mit den Fingern ein Gefäß oder gestikuliert. Er scheint mit Fig. 1 in ein Gespräch vertieft. Die Hüften des Mannes sind mit einem Himation bedeckt, darunter trägt er einen kurzärmeligen Chiton. Er hat kurzes, aber dichtes Haar und trägt einen Vollbart.
Figur 3: Rechts vom glatten Bildstreifen eilt der junge Mann mit dem linken Bein voran im Laufschritt nach rechts. Er nimmt in seiner Körpergröße die Höhe des Bildfeldes ein, der Kopf ragt in den Plattenrand. Der rechte Arm ist angewinkelt, in der Hand hält er ein Gefäß, das er den beiden Männern auf der rechts anschließenden Platte I 496 bringt. Der linke Arm ist ebenfalls angewinkelt, liegt aber etwas tiefer und die Finger sind geöffnet. Sein Bauch wölbt sich vor, der Oberkörper neigt sich etwas nach hinten. Der Jüngling trägt einen knielangen und kurzärmeligen gegürteten Chiton mit weit ausschwingenden Rockfalten, hat kurzes glattes Haar und ist bartlos.
Der rechte Plattenrand verbreitert sich schräg nach unten. Im unteren Teil, in Kniehöhe der Fig. 3, sind das linke Ende der Kline mit dem Zipfel der Überdecke, der linke Klinenfuß und der rechte Fuß der lagernden Fig. 1 der Platte I 496 gearbeitet, darüber verläuft der Plattenrand. Die große Zehe berührt beinahe das linke Knie der Fig. 3.

I 496 (TAF. 156, 2; 162, 1; 206, 2)

Maße:
Platte: L oben 82,6; L unten 62,5; L Rs oben ca. 81; unten 60; H links 52,7; H rechts 52,5; H Rs links 53,5; rechts 53
Rand: oben 1,7–2,7; unten 2,1–2,7; links 0,8–1,7; rechts ca. 1
Fig. 1: H 33; L 44; Fig. 2: H 31; L 34,6; Kline: H 5,5–11,5; (H von Uk 10,4–11,6); L max. 69
Relief: H max. 3

Erhaltung:
Reliefläche: Sinterbildung mit rötlich-brauner Färbung; kleine Bohrlöcher, Flechten; im rechten Teil der Platte witterungsbedingte Spalten, einzelne Bohrlöcher, Hohlräume; Oberfläche der Fig. verwittert; Ausbrüche an den Rändern
Os: weißliche Oberfläche; Saum mit mittelgrobem Spm, dahinter mittelgrober Spm; ein rezentes Loch
Us: gräuliche Patina und weißliche Oberfläche; Saum, dahinter grober Spm; rötliche Färbung; Ausbrüche zur Rs, Ss
linke Stoßfläche: graue Patina und weißliche Oberfläche; Saum, sonst grob behauen; Bohrlöcher; rötliche Färbung; Absplitterungen zur Reliefläche, Rs, Os, Us
rechte Stoßfläche: gräuliche Patina und weißliche Oberfläche; schmaler Saum, dahinter grob behauen; vereinzelte kleine Bohrlöcher; Ausbrüche zur Reliefläche, Rs, Os

Auf einer Kline lagern zwei Männer reiferen Alters, die den sich von links nähernden Mundschenk (Fig. 3 der Platte I 495) erwarten. Die Kline nimmt die gesamte Länge der Platte ein. Der linke Klinenfuß und der rechte Fuß der Fig. 1 sind auf der vorhergehenden Platte I 495 gearbeitet. Zum oberen Plattenrand bildet der Reliefgrund eine ansteigende Hohlkehle. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich nach unten.
Figur 1: Die männliche Figur lagert auf der Kline nach links. Das linke Bein ist eingeschlagen und liegt auf der Liege auf, das rechte Bein ist etwas angezogen und aufgestellt. Der Fuß ist auf der linken Anschlussplatte I 495 gearbeitet, die Ferse stützt sich auf dem Klinenrand ab. Der Oberkörper ist dem Betrachter zugewandt, der rechte Arm ist der Fig. 3 der Platte I 495 mit geöffneter Handfläche entgegengestreckt. Die Hand des vor dem Körper angewinkelten linken Armes, dessen Ellenbogen auf dem zusammengelegten Kissen abgestützt ist, greift nach der Hand des Klinennachbarn Fig. 2, die auf seiner linken Schulter ruht. Der Kopf ist nach links zur Fig. 3 der Platte I 495 gerichtet. Der Vollbart kennzeichnet die Figur als einen Mann reiferen Alters mit dichtem Haupthaar. Er trägt einen ärmellosen Chiton, Hüfte und Beine sind mit einem Himation umhüllt. Die Gesichtskonturen sind verwittert. Das Haar scheint ein Diadem zu schmücken, denn entlang der Stirn und im Haar ist eine Vertiefung erkennbar, die Haarmasse ist im Nacken sichtbar eingedrückt.
Figur 2: Dieser Teilnehmer lagert hinter Fig. 1, vom rechten Oberschenkel ist nur der Ansatz zu sehen, denn die Beine liegen hinter Fig. 1. Der Oberkörper ist frontal dargestellt, der linke angewinkelte Arm ruht mit dem Ellenbogen auf dem Kissen, die Hand hängt entspannt herab. Seine linke Schulter ist etwas hochgezogen. Der rechte Arm ist ausgestreckt und die Hand liegt auf der linken Schulter des Klinennachbarn Fig. 1. Sein Kopf ist leicht zur rechten Schulter geneigt, er trägt einen Vollbart und hat dichtes Haupthaar. Er ist mit einem Chiton bekleidet, ein Himation bedeckt den Oberkörper und die Hüften.

I 497 (TAF. 157, 1; 162, 2; 206, 2)

Maße:
Platte: L oben 105; L unten 120,4; L Rs oben ca. 81; unten ca. 120; H links 51,6; H Mitte 51,6; H rechts 51,1; H Rs links 51; rechts 51
Rand: oben 1,5–2; unten 1,5–3; links 1,5–2; rechts 1,5–2
Fig. 1: H 49; Kopf H 8,5; Fig. 2: H 33,5; L 54,5; Kopf H 8,5; Fig. 3: H 31; L 27,1; Kopf H 9,5; Kline: H 8–9 (von Rand bis Uk); H 14,5–21 (vom Rand zur Ok); L 80,2; Liegefläche H 6–7,5
Relief: H max. 3

Erhaltung:
Die beiden linken Ecken sind ausgebrochen.
Reliefläche: graue Patina; Oberfläche der Fig. verrieben; Bohrlöcher, Hohlräume, Spalten, Flechten; Sinterbildung mit rötlicher und brauner Färbung; Rand z. T. ausgebrochen
Os: gräuliche Patina und weißliche Oberfläche; breiter Saum; Zahneisen; Bohrlöcher, Hohlräume, mittig ein rezentes Loch; Ausbruch zur Reliefläche, Rs, an der linken Ecke, am Rand rechts
Us: weißliche Oberfläche; Saum; sonst mittelgrober bis grober Spm; wenige Bohrlöcher; Sinterbildung mit rötlicher Färbung
linke Stoßfläche: weißliche Oberfläche; Saum, sonst sehr grob behauen; Bohrlöcher, Hohlräume; rötliche Färbung; Ausbrüche zur Reliefläche, Rs, Us
rechte Stoßfläche: hellgraue Patina; Saum (?); sonst sehr grob behauen; Bohrlöcher, Hohlräume, Risse

Im linken Teil des Reliefs steht ein Jüngling und reicht dem linken der beiden auf der Kline lagernden Symposiasten eine Schale. Dieser streckt ihm die Hand entgegen, der andere führt eine Schale zum Mund. Zum oberen Plattenrand bildet der Reliefgrund eine ansteigende Hohlkehle. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich nach unten.
Figur 1: Der Jüngling steht auf dem rechten Standbein, das linke Spielbein ist etwas zur Seite gestellt. Der Körper ist in Rückenansicht gezeigt. Er wendet den Kopf nach rechts, der linke Arm hängt am Körper herab, der rechte ist zu den lagernden Fig. 2 und 3 ausgestreckt, in der weggebrochenen Hand lag vermutlich eine Schale, die er Fig. 2 überreichte. Die Figur trägt einen ärmellosen, knielangen und gegürteten Chiton, ist unbärtig und hat kurzes Haar. Die Gesichtskonturen sind nicht gut erkennbar.
Figur 2: Der Mann jüngeren Alters lagert nach links auf einer Kline, die mit einem Tuch bedeckt ist und nach oben kelchförmig ausladende Füße hat. Die Zipfel der Decke hängen beidseitig herab. Sein rechtes Bein ist aufgestellt, das linke Bein nahezu ausgestreckt, der Fuß ragt über den Klinenrand hinaus. Mit dem linken Ellenbogen stützt er sich auf dem zusammengelegten Kissen ab, der rechte Arm ist Fig. 1 mit geöffneter Handfläche entgegengestreckt. Er ist im Begriffe, das Gefäß aus der Hand der Fig. 1 entgegenzunehmen. Der Kopf ist im Profil zu sehen und folgt der Bewegung des Armes. Der Blick ist auf Fig. 1 gerichtet. Der Symposiast ist bartlos und hat kurzes Haar. Er trägt einen kurzärmeligen Chiton und um die Hüften und Beine ein Himation. Die Gesichtskonturen sind abgesplittert, das linke Auge ist noch erkennbar.
Figur 3: Der Mann reiferen Alters lagert hinter Fig. 2 am oberen Ende der Kline. Körper und Kopf sind zum Betrachter gerichtet, von den Beinen ist nur ein Stück der Oberschenkel zu sehen. Der Ellenbogen des linken angewinkelten Armes ruht auf dem Kissen, die Hand ist geöffnet und hält einen nicht identifizierbaren Gegenstand, vielleicht eine Schale oder Phiale. Mit dem angehobenen rechten Arm führt er eine Trinkschale zum Mund. Das Kopfhaar ist dicht gelockt, ein Bart ist nicht zu erkennen. Um die Hüften liegt ein Himation, der Oberkörper ist nackt (ein Chiton zeichnet sich nicht ab).

I 509 (TAF. 158, 1; 206, 2-207, 2)

Maße:
Platte: L oben 87,3; L unten 89,8; L Rs oben 80; unten 80; H links 50,3; H Mitte 51; H rechts 50; H Rs links 51; rechts 51
Rand: oben 1,5–2,5; unten 1,8–2,5; links 0,8–2; rechts 1–1,5
Fig. 1: H 29,7; L 60; Fig. 2: H 28; L 34,3; Kline: L 78,3; H 16,4–20,8; H von Uk 11–12,5
Relief: H max. 3

Erhaltung:
Die Platte besteht aus zwei Fragmenten. Die obere linke Ecke ist weggebrochen, die Plattenränder sind z. T. verbrochen.
Reliefläche: graue Patina; Oberfläche verwittert und etwas verwaschen; Risse, Flechten; Sinterbildung mit rötlich-brauner Färbung
Os: weißlich-graue Patina; Saum mit Zahneisen, dahinter grober Spm und grob behauen; kleine Bohrlöcher, Flechten; Sinterbildung mit rötlicher Färbung; im rechten Teil des linken Fragmentes ein Loch
Us: gräuliche Patina; Saum, dahinter mittelgrober Spm

Die Platte schließt rechts an die Platte I 497 an und bildet das rechte Ende der oberen Friesreihe dieser Wand. Das Relief zeigt zwei Männer in Interaktion auf einer Kline, die mit einem Tuch bedeckt ist. Zum oberen Plattenrand bildet der Reliefgrund eine ansteigende Hohlkehle. Die linke Seite der Platte ist schräg geschnitten und verjüngt sich nach unten.
Figur 1: Der Mann ist reiferen Alters und lagert auf der Kline nach links, das linke Bein eingeschlagen, das rechte Bein etwas aufgestellt, die Hüfte ist herausgedreht. Mit dem Fuß stützt er sich am Klinenrand ab. Der Fuß und die Ferse ragen über den Rand hinaus, die Zehen sind weggebrochen oder verwittert. Sein Oberkörper ist frontal gezeigt, der linke Arm ist angewinkelt und ruht auf dem Kissen, die Hand hängt herab. Der rechte Arm ist über das Kissen nach hinten zu Fig. 2 ausgestreckt, die Hand umfasst den Unterarm des Nachbarn. Der Kopf begleitet diese Armbewegung und wendet sich ebenfalls zu Fig. 2. Der Mann hat einen Vollbart und kurzes Haar. Er trägt einen kurzärmeligen Chiton, Unterkörper und Beine verhüllt ein Himation. Die Gesichtsstruktur ist verwittert.
Figur 2: Der Mann ist *en face* gezeigt und lagert hinter Fig. 1. Die Beine sind nicht zu sehen. Den linken angewinkelten Arm stützt er mit dem Ellenbogen auf dem Kissen ab, in der gespreizten Hand hält er eine flache Schale. Die Schultern sind hochgezogen. Der rechte Arm ist etwas vorgestreckt, die Hand berührt das Kissen des Nachbarn.

linke Stoßfläche: Saum mit mittelgrobem Spm, grob behauen; Ausbrüche zur Reliefffläche, Rs, Os, Us
rechte Stoßfläche: weißlich-hellgraue Patina; entlang der Oberkante Saum, dahinter grob behauen; kleine Bohrlöcher, Risse; Ausbruch zur Rs

Oberkörper und Kopf richtet er zum Betrachter. Der Lagernde hat dichtes, kurzes Haar und einen Vollbart. Er trägt einen Chiton und um die Hüften liegt ein Himation. Vom Gesicht sind Brauenbögen, Augapfelwölbung und Nase erkennbar, der Mund ist leicht geöffnet.

I 498 (TAF. 157, 2; 205, 2)

Maße:
Platte: L oben 110,5; L unten 111,7; L Rs oben noch 89; unten 107,5; H links 59,3; H Mitte 59,3; H rechts 58,5 (55,2 bei der Kante an der rechten oberen Ecke); Kante: H 4, L 10; H Rs links 60; rechts 56–59
Rand: oben 1–1,5; unten 1,6–2,7; unbearbeitete Fläche: B oben 30,5; B unten 31,7
Fig. 1: H 51,8; Fig. 2: H 50,3
Relief: H max. 3,5

Erhaltung:
Reliefffläche: hellbraune Patina; vereinzelte Bohrlöcher, Hohlräume; Köpfe und Körper der Fig. verwaschen; in der Mitte ein breiter Streifen Humus
Os: graue Patina und weißliche Oberfläche, verwaschen; Saum, dahinter mittelgrober Spm; im linken Teil zum Rand hin sehr grober Spm; Bohrlöcher, Risse
Us: weißlich-braune Oberfläche; schmaler Saum; dahinter mittelgrober bis grober Spm; Bohrlöcher, Risse; Absplitterungen zur Rs, Ss
linke Stoßfläche: weißlich-graue Oberfläche, sehr verwaschen; sehr grober Spm; viele Bohrlöcher, Risse; sieht aus wie eine Bruchfläche, bes. im oberen Teil
rechte Stoßfläche: weißlich-graue Oberfläche; Bruch; Bohrlöcher, Risse; zur Us bräunliche Färbung

Zwei junge Mädchen stehen einander gegenüber und führen eine drehende Tanzbewegung mit ähnlicher Schrittfolge aus. Zum oberen Plattenrand bildet der Reliefgrund eine ansteigende Hohlkehle. Etwa das linke Viertel der Platte ist nicht reliefiert, rechts fehlt ca. die Hälfte der erhaltenen Plattenlänge. An der rechten oberen Ecke ist die Platte zum Rand hin um ca. 3–4 cm abgestuft (vgl. die darüber liegenden Platten I 492 und I 493).
Figur 1: Die weibliche Figur ist in leicht tänzerischer Bewegung nach rechts zu sehen und dabei vermutlich auf Fig. 2 bezogen. Der Fuß des linken zurückgestellten Beines hat Bodenkontakt, der rechte berührt mit den Ballen den Boden, die Ferse ist angehoben und etwas nach außen gedreht. Die Tänzerin ist mit einem langärmeligen Chiton aus sehr feinem Stoff angetan, der durch die Tanzbewegung in geschwungenen Falten die Beine umspielt. Um die linke Schulter und die Hüften liegt ein Himation, das sie mit der rechten Hand am Oberschenkel fasst. Der Mantel flattert am Rücken in wellenförmigen Falten auf. Die S-förmig geschwungenen Falten unterstreichen die Drehbewegung. Der linke Arm war offenbar angezogen, der Ellenbogen drückt sich durch das Himation. Die Frau trägt langes offenes Haar, der Kopf ist verwaschen, die Gesichtsstruktur ist undeutlich.
Figur 2: Diese Tänzerin zeigt eine dynamischere Bewegung als Fig. 1, ist etwas kleiner und gedrungener. Sie bewegt sich im Tanzschritt nach links. Der linke Fuß berührt den Boden, der rechte ist nach vorne gestreckt und etwas angehoben, berührt den Boden mit dem Ballen. Mit der rechten Hand rafft sie den Stoff des Himations, das über der linken Schulter liegt, am Rücken in fächerförmig aufflatternden Falten aufschwingt und über den Bauch zur linken Körperseite führt. Die Enden des Himations hängen an der Seite in spielerisch angeordneten Falten herab. Die Salkante ist sichtbar und unter dem angewinkelten linken Arm sieht ein Mantelzipfel hervor. Den linken angewinkelten Arm hält das Mädchen vor der Brust. Vermutlich trug sie langes Haar, der Kopf ist verwaschen, die Gesichtsstruktur undeutlich.

I 499 (TAF. 158, 2; 205, 2)

Maße:
Platte: L oben 103: L unten 99; L Rs oben 88,5; unten 99; H links 56,7; H rechts 59,6; H Rs links 56; rechts 50 (60 mit angestücktem Fragment)
Rand: oben 1,3–2,3; unten 2–2,6; rechts 1,5–2,5
Fig. 1: H 51,2; Fig. 2: H noch 29,5
Relief: H max. 2,7

Erhaltung:
An der rechten oberen Ecke ist ein Fragment abgebrochen und noch nicht angestückt. Der linke Plattenteil (etwa ein Drittel der Gesamtlänge) fehlt.
Reliefffläche: graue Patina; über Fig. 2 befindet sich ein

Zwei Figuren sind auf dem erhaltenen Plattenteil zu sehen: eine tanzende junge Frau und rechts ein fast um die Hälfte kleineres Mädchen, das ebenfalls in tänzerischer Drehbewegung gezeigt ist. Zum oberen Plattenrand bildet der Reliefgrund eine ansteigende Hohlkehle. Die rechte Seite der Platte ist schräg geschnitten und verjüngt sich nach unten.
Figur 1: Die weibliche Figur nimmt fast die gesamte Reliefhöhe ein und ist in einer tänzerischen Drehbewegung dargestellt, der Körper ist dem Betrachter zugewandt. Der rechte Fuß ist herausgedreht, die Ferse angehoben, der linke Fuß ist nach links gedreht und steht auf dem Boden. Beide Arme sind gesenkt und etwas vom Körper weggehalten, mit der rechten Hand fasst sie das untere Ende des Himations, das über die linke Schulter gelegt und zum Kopf hochgezogen ist. Auch die linke Hand greift den Mantel und zieht den Zipfel zur Seite. Den Kopf neigt die Tänzerin zur etwas tiefer gehaltenen rechten Schulter, der Drehbewegung des Körpers folgend. Der Chitonrock schwingt durch die Bewegung glockenförmig auf und lässt die Innenseite sichtbar werden. Kopf und Gesicht sind verrieben, es sind keine Strukturen erkennbar.

großer und tiefer Hohlraum; Flechten um die Fig. 2; an und neben Fig. 1: Bohrlöcher und Hohlräume, auch oben am Reliefgrund; tw. Sinterbildung mit rötlicher Färbung; Ausbrüche an den Rändern
Os: graue Patina, rechts weißliche Oberfläche; schmaler Saum, dahinter mittelgrober Spm; Oberfläche im linken Teil etwas verwaschen; Bohrlöcher, Risse, Flechten, Sinterbildung mit rötlicher Färbung
Us: weißliche Oberfläche; Saum, dahinter mittelgrober bis eher grober Spm; rötliche Färbung
linke Stoßfläche: graue Patina; von der Kante weg Bruch, nach hinten zur Rs grob behauen; Oberfläche verwaschen; Risse; Ausbrüche zur Reliefffläche, Rs, Os
rechte Stoßfläche: weißliche Oberfläche mit hellbrauner Färbung; gräulicher Saum, dahinter grob behauen; Risse; Ausbrüche zur Reliefffläche, Rs, Us

Figur 2: Dieser Figur fehlt der Kopf und sie ist fast halb so groß wie Fig. 1. Es handelt sich um ein kleines Mädchen, das eine ähnliche Tanzbewegung aufführt. Es setzt das rechte Bein in einer kleinen Schrittstellung nach vor, die Ferse ist angehoben. Der linke Fuß steht auf dem Boden. Der linke Arm hängt etwas vom Körper weg herab, der rechte ebenso und rafft den Stoff des Chitons, der unten glockenförmig aufschwingt und die Innenseite sichtbar werden lässt. Der Oberkörper ist herausgedreht und von einem Himation verhüllt. Die Bewegung des Kopfes ist nicht mehr erkennbar.

I 500 (TAF. 159, 1; 205, 2-206, 2)

Maße:
Platte: L oben 103,9; L unten ca. 99; L Rs oben 101,5; unten 94; H links 60,3; H Mitte 61; H rechts 60,2; H Rs links 61; rechts 61
Rand: oben 1,5–2,6; unten 2,5–3; links 2–2,5; rechts 1–1,5
Fig. 1: H 54,3; Fig. 2: H 53,5
Relief: H max. 3,5
Farbspur: Rot am linken Knie?

Erhaltung:
Reliefffläche: graue Patina; vereinzelte Bohrlöcher, Hohlräume, Flechten und Sinterbildung mit rötlicher Färbung; Gesichter und Körperoberfläche der Fig. verwaschen; Füße und Unterarme tw. skelettiert; Ausbrüche an den Rändern
Os: weißliche Oberfläche; gräulicher Saum mit Zahneisenspuren; stellenweise zur Rs ebenfalls Zahneisen, sonst mittelgrober bis grober Spm; Bohrlöcher, Risse; Sinterbildung mit rötlicher Färbung.
Us: gräulicher Saum mit Zahneisen, dahinter mittelgrober, mehr grober Spm; vereinzelt Risse; Sinterbildung mit rötlicher Färbung über gesamter Fläche
linke Stoßfläche: graue Patina und weißliche Oberfläche; Saum mit Rundmeißel; mittelgrober bis grober Spm; kleine Bohrlöcher, Risse; Sinterbildung mit rötlicher Färbung; Ausbrüche zur Reliefffläche und Rs
rechte Stoßfläche: gräuliche Patina und weißlich-hellbraune Oberfläche; Saum mit Rundmeißelspuren, dahinter grob behauen; Bohrlöcher; Ausbrüche zur Reliefffläche, Os

Zwei junge Frauen sind im Tanzschritt einander gegenüber gezeigt. Beide halten in den Händen Krotala, die sich nicht klar im Relief abzeichnen, verwittert sind oder ursprünglich durch Malerei ergänzt war. Zum oberen Plattenrand bildet der Reliefgrund eine ansteigende Hohlkehle. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich links nach oben, rechts nach unten.
Figur 1: Die weibliche Figur ist im Profil nach rechts gezeigt. Sie führt eine leichtfüßige Schrittbewegung aus, wobei das Gewicht auf dem vorgesetzten linken Fuß liegt. Das rechte Bein ist etwas gebeugt, die Ferse angehoben. Beide Arme sind vor dem Körper angewinkelt. Die Hände hielten in Brusthöhe und vielleicht durch Bemalung hervorgehobene Krotala, die Finger sind wie zu einer Faust zusammengerollt und die Daumen weggestreckt. Die Tänzerin trägt einen langärmeligen Chiton, von dem S-förmig geschwungene Falten abstehen, darüber ein Himation, das von der linken Schulter kommend unter den rechten Arm geführt ist und nochmals über die linke Schulter gelegt ist. Das Ende hängt am Rücken herab in fächerförmig aufflatternden Falten. Sie hat langes Haar. Das Gesicht ist tw. weggebrochen, die Gesichtsstrukturen sind verwittert.
Figur 2: Die junge Frau führt die gleiche Tanzbewegung aus wie Fig. 1. Allerdings tänzelt sie beidfüßig auf den Zehenspitzen mit dem rechten Bein voran auf ihr Gegenüber zu. Angetan ist sie mit einem langärmeligen Chiton und einem Himation, das von der linken Schulter am Rücken in dichten Falten herabfällt und zum Bauch führt. Rechts vom Oberschenkel steht ein Gewandzipfel ab. Die Arme sind vor dem Körper angewinkelt, in den Händen hielt sie ursprünglich vielleicht noch durch Bemalung hervorgehobene Krotala, da die Finger eingerollt und die Daumen zum Körper hin gestreckt sind. Die weiten Ärmel des Chitons sind bis zu den Ellenbogen zurückgerutscht. Die Tänzerin hat langes Haar, dessen einzelne Strähnen sichtbar sind. Kopf und Gesicht sind verwaschen, eine Struktur ist nicht erkennbar.

I 501 (TAF. 160, 1; 206, 2)

Maße:
Platte: L oben 99,1; L unten max. 104,5; L Rs oben noch 85; unten 101; H links 59,6; H Mitte 59,3; H rechts 59; H Rs links 60; rechts 59
Rand: oben ca. 2,3–3,5; unten 1,5–2; links: B oben ca. 14; B unten ca. 20,4; rechts 2,5
Fig. 1: H 49,1; Fig. 2: H 48,2
Relief: H max. 2,5

Erhaltung:
Reliefflāche: z. T. tiefe Bohrlöcher, Hohlräume und Spalten über der gesamten Fläche; Fig. verwaschen; Gliedmaßen der Fig. tw. skelettiert; stellenweise Flechten und Sinterbildung mit rötlicher Färbung
Os: weißliche Oberfläche; Saum mit Rundmeißel; mittelgrober bis grober Spm; viele Risse, Spalten; Sinterbildung mit rötlicher Färbung; Ausbrüche zu allen Seiten
Us: graue Patina und weißliche Oberfläche; Saum mit Zahneisen; dahinter mittelgrober bis grober Spm; Flechten, Sinterbildung mit rötlicher Färbung, Bohrlöcher, Hohlräume; Ausbrüche zur Reliefflāche, Rs, Ss
linke Stoßfläche: graue Patina und weißliche Oberfläche; Saum, dahinter grob behauen; viele Bohrlöcher, Risse; rötliche Färbung; Ausbrüche zur Rs, Os, Us
rechte Stoßfläche: weißliche Oberfläche; Saum mit Rundeisenspuren, dahinter grob behauen; stellenweise Sinterbildung mit rötlicher Färbung

Zwei Knaben springen in Schrittstellung und gleicher Körperbewegung nach rechts. Am linken Rand ist oben ein etwa 10–20 cm breiter Streifen nicht reliefiert[29]. Zum oberen Plattenrand hin bildet der Reliefgrund eine ansteigende Hohlkehle. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich links nach oben, rechts nach unten.
Figur 1: Der Knabe ist nahezu mittig der Platte positioniert. Er springt in Schrittstellung nach rechts, mit dem rechten Bein voran in die Höhe, sodass er sich etwa 20 cm über dem Bodenniveau befindet und mit dem Kopf bis zum Rand der Platte reicht. Das linke Bein ist in flachem Relief gearbeitet und befindet sich etwas höher, der Fuß berührt mit den Zehenspitzen den Boden. Die Unterschenkel sind ausgewittert. Beide Arme sind durch die Sprungbewegung gebeugt und nach hinten gezogen. Der Junge trägt einen kurzärmeligen, ungegürteten Chiton, dessen Gewandsaum durch die Sprungbewegung glockenförmig aufschwingt. Das Haar ist kurz, das Gesicht verwittert. Die Konturen sind nur im Ansatz erhalten.
Figur 2: Der Knabe springt in Schrittstellung mit dem rechten Bein voran nach rechts und ist etwas mehr vom Boden abgehoben als Fig. 1. Die Arme sind leicht gebeugt nach hinten genommen. Das linke Bein ist etwas angewinkelt und höher, die Zehenspitzen zeigen zum Boden. Die Füße sind abgewittert. Der Jüngling trägt einen kurzärmeligen und ungegürteten Chiton, dessen Gewandsaum durch die Bewegung leicht glockenförmig aufschwingt. Der Kopf ist etwas größer als der von Fig. 1, das Gesicht ist verwittert, keine Struktur ist erkennbar. Er hat kurzes Haar.

I 502 (TAF. 159, 2; 160, 2. 3; 206, 2)

Maße:
Platte: L oben 97,5; L unten 103,5; L Rs oben ca. 98; unten 102; H links: 59,5; H rechts 57,2; H Rs links 60; rechts 57,5
Rand: oben 1,5–2; unten 1,5–2; links ca. 2–2,5; rechts ca. 2–3
Fig. 1: H 52,5; Fig. 2: H 52

Erhaltung:
An der linken unteren Ecke ist ein Fragment angefügt.
Reliefflāche: graue Patina; im oberen Bereich starke Bohrlöcher, Hohlräume; Sinterbildung mit rötlicher Färbung
Os: gräuliche Patina, weißliche Oberfläche; recht gleichmäßig mit mittelgrobem Spm; Bohrlöcher, Risse; rötliche Färbung
Us: weißlich-gräuliche Oberfläche; Saum vorne etwas geglättet, hinten grober Spm und grob behauen; rötliche Färbung; Ausbrüche zur Reliefflāche, Rs
linke Stoßfläche: graue Patina, weißliche Oberfläche; oben gebrochen, unten grober Spm und grob behauen; rötliche Färbung
rechte Stoßfläche: graue und hellgraue Patina; vorne (ca. 5 cm) recht gut geglättet, hinten sehr grober Spm; rötliche Färbung; Ausbrüche zur Rs

Links tänzelt ein Knabe nach rechts zu den Klängen der im zugewandten stehenden Auletin im rechten Bildteil. Zum oberen Plattenrand bildet der Reliefgrund eine ansteigende Hohlkehle. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich links nach oben und rechts geringfügig nach unten.
Figur 1: Der Knabe steht auf den Zehenspitzen und führt eine Tanzbewegung nach rechts aus. Er steht in leichter Schrittstellung mit dem linken Bein voran. Sein rechter Arm ist nach vorne gestreckt, der linke vermutlich vor dem Körper angewinkelt, nur die Faust ist sichtbar. Er trägt einen kurzärmeligen, nicht gegürteten Chiton, dessen Rock durch die Bewegung glockenförmig aufflattert. Der rechte Ärmel ist bis zur Achsel hochgerutscht. Das Haar ist kurz und lässt das Ohr sehen, das Gesicht ist verwittert.
Figur 2: Das Mädchen steht in Schrittstellung mit dem etwas gebeugten rechten Bein voran nach links, der Fig. 1 zugewandt. Das linke Standbein steht fest auf dem Boden. Die Musikerin hält die Arme vor dem Körper angewinkelt und umfasst mit den Händen einen Diaulos, auf dem sie spielt und zu dessen Klängen Fig. 1 tanzt. Der Flötenkörper ist im Relief sichtbar. Bekleidet ist die Aulosspielerin mit einem langärmeligen Chiton und einem Himation, das bis zu den Unterschenkeln reicht und über dem linken Arm herabhängt. Die Oberfläche des Kopfes ist verrieben, das lange Haar hängt herab.

29 Dieser unbearbeitet belassene Streifen könnte mit dem Einbau an der Südost-Ecke erklärt werden.

I 503 (TAF. 161, 1; 206, 2)

Maße:
Platte: L oben 104,5; L unten 102; L Rs oben 102–103; unten noch 95; H links 56,3; H rechts 55; H Rs links 57; rechts 56
Rand: oben 1,5–2; unten 1,5–2,7; links 1–1,5; rechts 1,5–3
Fig. 1: H 51; Tisch: H 29,5–30; Platte H 2–2,5; Fuß B links 1,2–2; rechts 3,5–4,5; Gefäße: H 14,7 und 13,5; B 29,5 und 27,7
Relief: H 2–3

Erhaltung:
Reliefffläche: graue Patina; bräunliche Stellen; viele Bohrlöcher, große Hohlräume, Risse, Spalten, bes. im oberen Teil und an der Fig. und der Fläche unter dem Tisch; tw. sehr tiefe Bohrlöcher, Hohlräume, die schräg in den Stein führen
Os: weißliche Oberfläche, Saum gräulich; mittelgrober Spm; Bohrlöcher, Risse; rötliche Färbung; Ausbrüche zur Reliefffläche, Rs, rechte Ss
Us: weißliche Oberfläche; gräulicher Saum, sonst grober Spm, stellenweise Risse im Stein; rötliche Färbung; Ausbrüche zur Reliefffläche, Rs
linke Stoßfläche: gräuliche Patina und weißliche Oberfläche; Saum, sonst grob behauen; Bohrlöcher, Risse; rötliche Färbung; Ausbruch zur Us
rechte Stoßfläche: gräulicher Saum; sonst sehr grob behauen; kleine Bohrlöcher, Risse; rötliche Färbung; Ausbrüche zur Rs, Os

Die Platte zeigt links einen Klapptisch, auf dem zwei große ovale terrinenähnliche Gefäße mit Deckel (lekanides) stehen. Rechts davon nähert sich ein Mann mit einem Gefäß, vielleicht einem Schnabelgefäß (*guttus*). Zum oberen Plattenrand bildet der Reliefgrund eine ansteigende Hohlkehle. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich links geringfügig nach oben und rechts nach unten.
Figur 1: Der Mann steht, die gesamte Reliefhöhe einnehmend, frontal auf dem rechten Standbein, das linke Spielbein ist etwas zur Seite gestellt. Der linke Arm hängt am Körper herab, der rechte ist angewinkelt, die Hand umfasst ein Gefäß (?), das zum Tisch links gerichtet ist. Er trägt einen ungegürteten Chiton mit kurzen Ärmeln. Den proportional zum Körperbau zu großen Kopf wendet er nach links zum Tisch. Er hat dichtes Haar und einen Vollbart.
Auf dem Klapptisch stehen zwei Lekanen. Das rechte breitere Tischbein steht senkrecht, das linke schmälere ist schräg nach außen gestellt, wodurch der Tisch als Klapptisch gekennzeichnet ist. Die Tischplatte hat nach unten abgeschrägte Kanten.

I 504 (TAF. 161, 2; 207, 2)

Maße:
Platte: L oben 100,8; L unten 114; L Rs oben 96–99; unten 112,5; H links 54,4; H Mitte 55,2; H rechts 54,2; H Rs links 55; rechts 55
Rand: oben 1,2; unten 1,5–2; links ca. 2
Fig. 1: H 46; nicht reliefierte Fläche: L oben ca. 72,4; L unten ca. 80,2
Relief: H 2–3

Erhaltung:
Reliefffläche: graue Patina; Oberfläche etwas verwittert; Bohrlöcher, Hohlräume, Flechten; Ausbrüche an den Rändern
Os: gräuliche Patina und weißliche Oberfläche; Saum mit Zahneisen, sonst mittelgrober Spm; Vertiefung an der linken Seite (vom linken Rand weg ca. 0,24); T 1–1,5 cm; vereinzelte Bohrlöcher, Hohlräume; Sinterbildung mit rötlicher Färbung; Ausbrüche zur Reliefffläche, rechte Ss
Us: Saum mit feinem bis mittelgrobem Spm, sonst mittelgrober Spm; Sinterbildung mit rötlicher Färbung; Ausbrüche zur Rs, rechten Ss
linke Stoßfläche: gräulicher Saum, sonst grober Spm; unten ein paar Bohrlöcher, Hohlräume; Ausbrüche zur Reliefffläche, Rs
rechte Stoßfläche: weißlich-gräuliche Oberfläche; Saum mit mittelgrobem Spm, sonst grober Spm; Risse; rötliche Färbung; Ausbrüche zur Rs, Os, Us
Farbspur: Rosarot an der Gewandfalte rechts am Gesäß sowie am linken Arm und der Schulter der Fig.

Das Relieffeld befindet sich auf dem linken Drittel der Platte und zeigt einen nach links eilenden Knaben, der eine vermutlich mit Früchten gefüllte Schale in der rechten Hand trägt. Die anderen zwei Drittel sind nicht reliefiert. Zum oberen Plattenrand bildet der Reliefgrund eine ansteigende Hohlkehle. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich nach oben.
Figur 1: Der Knabe ist im Profil gezeigt und eilt im Laufschritt nach links, das rechte Bein vorangestellt. Der linke Arm liegt am Oberschenkel, der rechte ist angewinkelt und auf der Handfläche liegt eine Schale (oder ein flacher Teller) mit Früchten, die nicht mehr deutlich erkennbar sind. Die Figur trägt einen (langärmeligen?) nicht gegürteten Chiton. Das pausbackige Gesicht ist verwittert, das Haar ist kurz.

I 582 (TAF. 161, 3; 203, 3)

Maße:
Platte: L oben 63,5; L unten 76,5; L Rs oben noch 58; unten 71; H links 48,3; H Mitte 49,1; H rechts 50,8; H Rs links 50; rechts 52
Rand: oben 1–2; unten 1–2; links ca. 1; rechts ca. 1
Fig. 1: H noch 21,3; Fig. 2: H 47,4; Fig. 3: H noch 47,3; Fig. 4 (= I 508, Fig. 1): L noch 11,5; H 11,5; Kline: H 7–15,2; L 14–16,8; Gegenstand links: H 14; B 4,3–6,5
Relief: H max. 2,5–3

Erhaltung:
Die Platte ist aus zwei Blöcken zusammengesetzt, acht Fragmente sind angefügt.
Reliefﬂäche: weißlich-graue Patina; viele Bohrlöcher, Hohlräume und Risse, am linken Rand Flechten; Oberfläche der Figuren verrieben und ausgewaschen; Gliedmaßen tw. skelettiert; Absplitterungen an den Rändern, an der linken unteren Ecke und oben zwischen Fig. 1 und 2; auf und vor Fig. 1 ganz kleine punktierte Löcher und Risse mit Einschlüssen
Os: graue Patina; Oberfläche verrieben; grober Spm und grob behauen; tiefe Bohrlöcher, Hohlräume; Risse; Brüche und Absplitterungen zur Reliefﬂäche, Rs
Us: weißlich-graue Patina; Saum mit Zahneisen (?), sonst grober Spm, im rechten Teil Flechten; Bohrlöcher, Hohlräume; Ausbruch zur Reliefﬂäche, Rs, beiden Ss
linke Stoßfläche: graue Patina; Saum mit grobem Spm, sonst sehr grob behauen; Flechten; Bohrlöcher, Hohlräume und Risse; Ausbruch zur Reliefﬂäche, Rs
rechte Stoßfläche: weißliche Oberfläche, verrieben; Saum, sonst grob behauen; Bohrlöcher, Hohlräume, Risse; kleine Ausbrüche zur Rs

Diese Platte schließt links an die Platte I 508 an und gehört zum Bankett, das sich von der Südwand auf der Ostwand fortsetzt. Gezeigt sind zwei stehende Männer, rechts das linke Ende einer Kline und links eine kniende Gestalt. Es ist möglich, dass diese Platte an das linke Ende gesetzt ist. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich nach oben.
Figur 1: Die Figur ist kaum erkennbar. Sie hockt am Boden nach links, mit den angewinkelten Armen macht sie sich an einem nicht deutbaren Gegenstand zu schaffen, vielleicht einem Ofen. Möglicherweise macht sie Feuer (so die Vermutung von F. Eichler[30]). Die Arme sind skelettiert, der Körper stark verwittert, ebenso der Kopf, der nach hinten zur stehenden Fig. 2 gewandt ist. Die Figur ist wesentlich kleiner und zarter als Fig. 2 und 3.
Figur 2: Der Mann steht frontal zum Betrachter auf dem rechten Standbein, das linke Bein ist etwas zur Seite gestellt. Der linke Arm ist leicht gebeugt und stützt sich an der Hüfte ab, der rechte ist zur Seite gestreckt und hält den Griff eines schwer deutbaren rechteckigen Gegenstandes, der beidseitig des Griffes bogenförmig eingezogen ist. Den Kopf wendet der Mann nach hinten zur stehenden Fig. 3. Er ist mit einem knielangen Chiton bekleidet.
Figur 3: Der Mann steht frontal zum Betrachter auf dem linken Standbein, das rechte ist zur Seite gestellt. Seinen rechten Arm stützt er in die Hüfte. In der Hand hielt er einen Gegenstand, der von der Hüfte absteht. Der linke Arm hängt seitlich herab und hielt einen Gegenstand, der sich am Oberschenkel abzeichnet, vielleicht ein Gefäß. Die Figur wendet den Kopf zum Geschehen im linken Bildfeld und trägt einen knielangen Chiton. Vom Haar sind noch ein paar Buckel am linken Ohr erkennbar, das Gesicht ist verwittert.
Figur 4: Von dem auf der Kline Lagernden (= Fig. 1 der Platte I 508) sind am Fußende noch Erhebungen des rechten übergeschlagenen und vom Himation verhüllten Beines erkennbar. Darunter zeichnet sich schwach der Unterschenkel des linken Beines ab. Die Figur setzt sich auf der rechts anschließenden Platte I 508 fort.

I 508 (TAF. 161, 4; 204, 3)

Maße:
Platte: L oben 78,7; L unten noch 69,4; L Rs oben ca. 78; unten 65; H links ca. 52; H rechts ca. 52,5; H Rs links ca. 52; rechts 53
Rand: oben 2–3; unten 1–1,2
Fig. 1: H 32,5; Fig. 2: H 33; Kline: L noch 54; glatter Streifen: ca. 14; B oben 16; unten 15
Relief: H max. 3

Erhaltung:
An den Block sind acht Fragmente angefügt.
Reliefﬂäche: weißlich-hellbraune Patina; Oberfläche sehr verwaschen, bes. die Gesichter der Fig. 1 und 2; zahlreiche Bohrlöcher, Hohlräume, Flechten; links, rechts und links unten angestückt; im glatten Teil rechts oben ein Loch (Dm 2,5; T 12,5)
Os: graue Patina; Saum mit feinem Spm, dahinter mittelgrober Spm; vereinzelte Bohrlöcher, Risse; Ausbrüche zur Reliefﬂäche, Rs, linken Ss
Us: weißlich-hellbraune Patina; Oberfläche verrieben; durchgehend grober Spm; Bohrlöcher, Hohlräume, Risse; Ausbrüche zur Reliefﬂäche, Rs, rechten Ss

Die Platte schließt rechts an I 582 an. Im rechten Teil ist ein Streifen unreliefiert, sodass vermutet werden kann, das linke Bildfeld befand sich ursprünglich außerhalb des überdachten Verbaus der Südost-Ecke. Zwei Männer ruhen auf einer Kline und sind im Gespräch einander zugewandt. Die Unterschenkel der Fig. 1 befinden sich auf der links anschließenden Platte I 582. Zum oberen Plattenrand steigt der Reliefgrund an. Die linke Seite der Platte ist schräg geschnitten und verjüngt sich nach unten.
Figur 1: Der Mann (= Fig. 4 der Platte I 582) ruht auf einer Kline nach links, die von einem Tuch bedeckt ist, der rechte Klinenfuß ist verbrochen. Die Unterschenkel und Füße sind auf der Anschlussplatte I 582 gearbeitet, die Beine enden also auf dieser Platte in Kniehöhe. Das linke Bein ist untergeschlagen, das rechte etwas aufgestellt. Sein Oberkörper lehnt an dem zusammengelegten Kissen und ist zum Betrachter gewendet, sein Kopf ist über die Schulter auf Fig. 2 gerichtet. Mit dem linken Arm stützt er sich auf dem Kissen auf. Der rechte Arm ist verbrochen, er greift zu Fig. 2 hinüber und berührt diese am Oberschenkel. Bekleidet ist der Mann mit einem kurzärmeligen Chiton und einem Himation, das die Hüfte und die Beine bedeckt. Er hat dichtes gelocktes Haar und einen Vollbart.
Figur 2: Der Lagernde ist im Dreiviertelprofil zu sehen, die Beine liegen hinter Fig. 1. Sein linker Arm ruht angewinkelt auf einem zusammengelegten Kissen, die Hand hängt entspannt herab. Mit der Hand des angewinkelten rechten Armes (in flachem Relief) fasst er an das linke Schulterblatt von Fig. 1. Er trägt einen kurzärmligen Chiton und die Hüften bedeckt ein Himation. Der Kopf ist im Profil nach links zu sehen, das Gesicht ist nicht erkennbar.

30 Eichler 1950, 72.

linke Stoßfläche: hellgraue Patina; tw. gebrochen; grober Spm; ganz viele sehr kleine Bohrlöcher („schwammähnlich"), Flechten; ein starker Ausbruch links oben zur Rs
rechte Stoßfläche: weißliche Oberfläche; Bruch; Bohrlöcher; stellenweise rötliche Färbung

I 581 (TAF. 162, 3; 204, 3)

Maße:
Platte: L oben 75,5; L unten 87 (an Reliefläche); 90,5 (an Us); L Rs oben 70; unten 81; H links 56; H Mitte 57,3; H rechts 58,5; H Rs links 57; rechts 57,5
Rand: oben noch 1; unten 1; rechts noch 1,5–2
Fig. 1: H 52,5; Kopf H 7; Lyra: H 14,5; B 11,5; Fig. 2: H 53,5; Kopf H 8; Tisch: H 29; B 8–12,5; Gefäß: H 8; B 8–12,5
Relief: H max. 2,5–3

Erhaltung:
Reliefläche: weißlich-hellgraue Patina; Bohrlöcher, Hohlräume, Risse, Flechten, bes. über dem Gefäß und am Bauch von Fig. 2; Oberfläche der Fig. stark verrieben
Os: graue Patina, Oberfläche sehr verwaschen; wenige grobe Meißelspuren; Flechten; Ausbruch über Fig. 2 und an der linken oberen Ecke zur linken Ss
Us: weißliche Oberfläche, stark verwaschen; Saum, grob behauen; Bohrlöcher, Hohlräume, Risse; kleinere Ausbrüche zur Reliefläche, Rs, Os, beide Ss
linke Stoßfläche: graue Patina, am Bruch weißlich; Bruch im unteren Teil, sonst grob behauen; Bohrlöcher, Hohlräume, Risse; Ausbrüche zur Rs
rechte Stoßfläche: graue Patina; Saum (?); sehr grober Spm; Bohrlöcher, Hohlräume, Risse; Absplitterungen zur Reliefläche, Rs, Os

Das Relief der Ostwand zeigt die Fortsetzung der Musiker von der unteren Reliefreihe des Totenmahls von der Südwand. Zwei Musikantinnen schreiten nach links, die erste spielt auf einer Leier, die zweite bläst einen Diaulos. Zwischen den Figuren steht ein Tisch, auf dem sich ein Gefäß mit einem ausladenden Standfuß befindet. Die Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich nach oben.
Figur 1: Die Musikerin setzt den Schritt mit dem rechten Bein voran nach links. Sie ist im Dreiviertelprofil gezeigt und hält mit dem rechten Arm eine Lyra in Brusthöhe, mit der linken Hand zupft sie die Saiten. Der Kopf ist im Profil nach links gezeigt. Sie trägt einen bodenlangen Chiton und ein eng um den Körper gelegtes Himation, das über den linken Arm herabfällt. Ihr langes Haar bedeckt die Schultern, das Gesicht ist verwittert. Hinter Fig. 1 steht ein Rundtisch, von dem drei geschwungene Beine zu sehen sind, die in Tierpranken enden. Auf der Tischplatte befindet sich ein Gefäß auf einem Untersatz.
Figur 2: Die Auletin schreitet mit dem rechten Bein voran nach links, die linke Ferse ist angehoben. Sie ist im Profil gezeigt und hält mit beiden angehobenen Armen einen Diaulos, auf dem sie gerade bläst. Sie trägt einen bodenlangen Chiton und ein eng geschlungenes Himation fällt über den linken Arm herab. Es betont Rücken und Gesäß. Das Haar ist zu einem Schweif gebunden und fällt auf die Schultern herab. Das Gesicht ist verwittert.

BANKETTFRIES OSTWAND, PLATTE VERSCHOLLEN (TAF. 162, 4; 203, 3)[31]

(Angaben der Maße und Erhaltung nach Marksteiner 2002, 167 Nr. 31 Abb. 177 Taf. 180):

Maße:
Platte: H min. 45; T max. 30
Fig. H rekonstruiert ca. 31

Das Fragment gehört wahrscheinlich zur oberen Friesreihe der Ostwand und war in jedem Fall rechts von I 508 positioniert. Auf dem erhaltenen Relief lagert eine männliche Figur nach links. Der Kopf der Figur ist weggebrochen, Hals, Oberkörper und Arme sind erhalten sowie die Oberschenkel, außerdem sind der Polster, auf die der Gelagerte den linken Arm stützt, erhalten und ein Stück der Kline. Ausgehend von einer paarweisen Anordnung der Gelagerten auf einer Kline, handelt es sich vermutlich um die linke Figur, da sonst die Oberschenkel von dem Polster der anschließenden Figur verdeckt sein müssten. Soweit das anhand des Fotos erkennbar ist, zeichnet sich hinter der linken Schulter in flachem Relief ein Stück eines Unterarmes des Klinennachbarn ab, sodass für diese Figur eine ähnliche Geste wie auf I 508 zu erwarten ist.
Die Figur hat das linke Bein untergeschlagen, das rechte aufgestellt. Mit dem linken angewinkelten Arm stützt sich der Gelagerte auf dem Polster ab, der rechte Arm ist vor der Brust angewinkelt, in der Hand hält er einen Kantharos, dessen geschwungene Henkel deutlich erkennbar sind. Der Standfuß des Gefäßes ruht in der linken Handfläche. Der Gelagerte trägt einen ärmellosen Chiton, der Oberkörper ist von schmalen Falten bedeckt, der Halsausschnitt ist durch halbrunde Faltengebilde stark betont. Um Hüfte und Beine liegt ein Himation, das um den Bauch breite S- und V-förmig geschwungene Falten bildet. Die Oberarme der Figur wirken muskulös.

31 Der Block war zur Zeit der Expedition von O. Benndorf offenbar nicht bekannt, war zur Ostseite gestürzt und vielleicht stark überwachsen und kam erst durch Raubgrabungen in der Heroonnekropole zu Tage. Zur Auffindung und zum Verbleib s. die Angaben bei Marksteiner 2002, 167 mit Anm. 571: Das Stück wurde 1987 entdeckt, war jedoch drei Jahre später nicht mehr auffindbar.

Erhaltung:
starke Bestoßung an den Rändern und Bruchflächen; Bohrlöcher (non vidi: Bearbeitungsspuren sind anhand der Abbildungen nicht erkennbar)

Literatur:
Benndorf – Niemann 1889, 175–180 Taf. 18–21; Gurlitt 1894, 285; Körte 1916, 257–288; Praschniker 1933a, 29–30 Abb. 19; Eichler 1950, 72–74 Taf. 34/35. 36; Borchhardt 1976a, 141–143; Childs 1976, 281–316; Zahle 1979, 274–276. 338 f. Nr. 41; Dentzer 1982, 408–411. 572 Kat. R 44 Taf. 44–48; Bruns-Özgan 1987, 56–81. 251–254; Jacobs 1987, 56; Oberleitner 1994, 48–52 Abb. 105. 106. 108–113; Lioutas 1997, 11 f.; Marksteiner 2002, 186–189; Benda-Weber 2005, 104–108. 131–136; Tofi 2006, 838; Barringer 2008, 171–193 Abb. 140; Kolb 2008a, 81–93; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 209–218.

HERRSCHER IM VIERGESPANN, I 507 (TAF. 163, 1-3; 164, 1. 2; 165, 1. 2; 166, 1. 2; 207, 2)

Einzelplatte, Südwand, innen, links vom Tor

Maße:
Platte: L oben 150,5; L unten 167,5; L Rs oben 146,5; unten 165; H links 66,9; H Mitte 65; H rechts 62,2; H Rs links ca. 68; rechts 62
Rand: oben 2,3–3,7; unten 1,7–5,7; links 3,7–13,6 (Baumstamm), 12,2 (Gabel); rechts 3,5–4,2, Gabel 8
Fig. 1: H 38,5; Kopf H 9,5; Schild Dm 22,3; Fig. 2: H 26,5; Kopf H 8,2; Pferde Fig. 3a–d: Fig. 3a: H 52; L 61,4; Fig. 3b: 53,5; L 63; Fig. 3c: H 53,5; L 63; Fig. 3d: H 54,5; L 62; Rad: Dm 27,3
Relief: H max. 4

Erhaltung:
An der linken unteren Ecke sind fünf Fragmente angefügt.
Reliefflläche: hellbraune Patina; um und an den Pferdeköpfen und Beinen Sinterbildung mit rötlicher Färbung; Originaloberfläche wahrscheinlich am Gesicht von Fig. 1 und Fig. 2, sonst Gesichter mit originaler Oberfläche und Schleifspuren, bei den Pferden an Köpfen und Hälsen erhalten; Ausbrüche an den Rändern
Os: weißlich-hellbraune Patina; schmaler Saum mit guter Glättung: mittelgrober Spm bes. im rechten Teil; Zahneisen über gesamter Oberfläche; Bohrlöcher, Risse; rötliche Färbung; Ausbrüche zur Reliefflläche und Rs
Us: weißlich-graue Patina; Saum relativ gut geglättet; mittelgrober und grober Spm; Bohrlöcher, Risse; rötliche Färbung
linke Stoßfläche: recht gut geglätteter Saum mit Zahneisen, dahinter mittelgrober und auch grober Spm; Bohrlöcher, Risse; Ausbruch zur Rs
rechte Stoßfläche: graue Patina; Saum (?), dahinter eher grober Spm; Oberfläche verwaschen; Bohrlöcher
Farbspuren: Blau am Reliefgrund hinter Kopf von Fig. 1; Rot an Schildinnenseite hinter linker Schulter; am Schildrand, in der Verlängerung des Ellenbogens von Fig. 1

Zu sehen ist ein Viergespann mit Wagenlenker und einem bewaffneten Krieger. An beiden Seiten begrenzt ein Baum die Reliefflläche und die Schmalseiten der Platte, wobei der Baum links die Schräge des Blockes durch eine starke Verdickung nach unten ausgleicht. Zum oberen Plattenrand steigt der Reliefgrund in einer Hohlkehle an. Beide Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich nach oben.
Figur 1: Der Krieger steht im Wagenkasten und hält sich mit der rechten Hand an der perspektivisch schräg gestellten Wagenstange fest. Er ist in Rückenansicht bis zu den Oberschenkeln gezeigt, der Kopf ist nach rechts gewendet und im Profil zu sehen. In der Hand des linken angewinkelten Armes hält er einen Rundschild, der zur Hälfte vom Körper verdeckt ist. Er trägt einen Muskelpanzer, darunter einen Chiton, dessen Stofffalten im Luftzug der Bewegung in S-förmig geschwungenen Falten aufflattern. Am linken Oberarm ist ein Ärmel zu erkennen, der zum Chiton gehört, und darüber die Laschen des Panzeruntergewandes. Den Kopf bedeckt ein Helm mit abgesetztem Rand, dessen Form als Pilos nicht sicher ist, da die Spitze abgesplittert ist. Das Gesicht ist jugendlich bartlos und sehr gut, stellenweise mit originaler Oberfläche (Stirn, Wange, Auge, Nase, Mund) erhalten.
Figur 2: Der Wagenlenker ist nahezu frontal gezeigt und steht im Wagenkasten, der am oberen Rand seitlich und vorne von zwei Haltestangen begrenzt ist. Deshalb ist er nur bis zur Hüfte zu sehen. Die Arme sind angewinkelt, in der linken Faust hält er die nicht mehr erkennbaren Zügel, die vermutlich nicht im Relief dargestellt sind und daher ursprünglich gemalt waren. Er wendet den Kopf schräg nach hinten rechts zum Krieger Fig. 1, zu dem er offenbar spricht. Der Wagenlenker ist jugendlich bartlos und hat dichtes kurzes Haar, die Strähnen sind deutlich erkennbar. Er trägt ein eng am Oberkörper anliegendes Gewand, dessen runder Ausschnitt am Hals deutlich zu sehen ist. Am Gesicht ist z. T. die originale Oberfläche (Augen, Nase, Mund) erhalten.
Figur 3a–d: Alle Pferde haben eine Stehmähne und die Geschlechtsteile sind sichtbar. Das rechte Beipferd Fig. 3a sprengt in gestreckter Bewegung nach rechts los. Die Hinterbeine sind noch auf dem Boden, die Vorderbeine in der Luft. Der Kopf ist eingerollt, die Ohren sind aufgestellt, der Blick nach unten gerichtet. Das zweite Ross der Quadriga, Fig. 3b, führt die gleiche Bewegung aus wie Fig. 3a, der Kopf ist schräg nach unten und vorne gerichtet, das Maul ist geöffnet, sodass die untere Zahnreihe sichtbar wird. Das rechte Ohr ist angelegt. Auch das linke Stangenpferd, Fig. 3c, ist in der Phase des Lossprengens gezeigt, die Vorderbeine befinden sich höhenversetzt in der Luft. Den Kopf wendet es zu Fig. 3b. Das Auge, die Nüstern und das Maul sind

Literatur:
Benndorf – Niemann 1889, 59–65 Taf. 22; Gurlitt 1894, 284; Praschniker 1933a, 30–40; Eichler 1950, 58 Taf. 10; Borchhardt 1976a, 141–143; Childs 1976, 281–316; Akurgal 1987, Abb. 106; Bruns-Özgan 1987, 62–64 Taf. 9, 1. 2; 10, 2. 3; Oberleitner 1994, 28 Abb. 47–50; Boardman 1998, 242, Abb. 222, 2; Borchhardt 1999, 56 f. Taf. 10, 3; Marksteiner 2002, 186–189; Benda-Weber 2005, 112–114 Taf. 16, 4; Barringer 2008, 175–178 Abb. 134 a; Kolb 2008a, 81–93; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 209–218.

gut erhalten, die Knochenstruktur ist sichtbar. Die Ohren sind angelegt. Das vierte Pferd, das linke Beipferd Fig. 3d, bäumt den Oberkörper auf, es hält den Kopf hoch und hat die Ohren nach hinten angelegt. Im rechten Ohr sind Härchen angegeben, im geöffneten Maul ist die obere Zahnreihe erkennbar. Die Nüstern und das Nasenbein heben sich deutlich ab.

ENTFÜHRUNGSSZENE, I 506 (TAF. 167, 1. 2; 207, 2)

Einzelplatte, Südwand, innen, links vom Tor

Maße:
Platte: L oben 109,5; L unten 109,3; L Rs oben 107,5; unten 106,5; H links 49,7; H Mitte 47,3–49; H rechts 49,6
Rand: oben 1,5–2; unten noch 2–3; links oben (abgearbeitete Stelle mit DL für den Einbau) 19,2; links unten 18; (Baum 7–11; Ast 23,5); rechts 5,5–8,5; (Ast 21,3)
Fig. 1: H noch 40,6; Schild Dm 23,2; Fig. 2: L 56,5
Relief: H max. 3

Erhaltung:
Die rechte obere Ecke fehlt. Absplitterungen an den Rändern.
Relieffläche: hellgraue Patina; Oberfläche und Gesichter der Fig. verrieben; ein großes Bohrloch am Schild, sonst Spalten, Risse, stellenweise Flechten; im linken nicht reliefierten Teil ein sehr tiefes Loch (Dm 3; T 13,5); ebenfalls auf diesem Stück: mittelgrober Spm und Saum mit feinem Spm; über der Hand der Fig. 2 ist die Ok über eine Länge von ca. 51 cm bis zum linken Rand um 2 cm vertieft.
Os: weißlich-graue Patina; Saum mit Zahneisen; sonst mittelgrober bis grober Spm; einzelne kleine Bohrlöcher, Hohlräume; rötliche Färbung; ein kleines rezentes Loch im linken Teil
Us: weißliche Oberfläche; schmaler Saum mit Zahneisen, sonst mittelgrober Spm; Absplitterungen rechts unten und zur Rs, Ss
linke Stoßfläche: weißlich-graue Patina; Saum mit mittelgrobem Spm; dahinter grob behauen
rechte Stoßfläche: weißliche Oberfläche; Saum mit Rundmeißel (?); sonst grobe bis sehr grobe Spm-Hiebe; rötliche Färbung; Ausbruch rechts oben

Literatur:
Benndorf – Niemann 1889, 59–65 Taf. 22; Gurlitt 1894, 284 f.; Praschniker 1933a, 30–40; Eichler 1950, 58 Taf. 10; Borchhardt 1976a, 141–143; Childs 1976, 281–316; Bruns-Özgan 1987, 176 f.; Oberleitner 1994, 29 Abb. 52; Boardman 1998, 242, Abb. 222, 2; Marksteiner 2002, 186–189; Benda-Weber 2005, 146–148 Taf. 15, 8; Barringer 2008, 175–179 Abb. 134 b; Kolb 2008a, 81–93; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 209–218. 284–298.

Die Platte weist im linken Teil eine nicht reliefierte Fläche auf. Das Bildfeld ist beidseitig von je einem Baumstamm begrenzt, dessen Ast sich bogenförmig nach innen neigt und die Szene umrahmt. In der Mitte ist eine Figur mit einem Rundschild zu sehen, die eine andere Figur auf den Armen trägt. Zum oberen Plattenrand steigt der Reliefgrund an. Die rechte Seite der Platte ist schräg geschnitten und verjüngt sich geringfügig nach unten.
Figur 1: Der Mann eilt im Laufschritt nach links. Die Füße sind abgesplittert. Soweit erkennbar, trägt er einen Chiton. Der unverzierte Rundschild, den er in der linken Hand hält, verdeckt den Körper und z. T. auch den Kopf. Sichtbar ist ein attischer Helm mit Stirnklappe. Mit der rechten Hand, deren Finger deutlich ausgearbeitet und erhalten sind, umfasst er Fig. 2 und trägt diese davon.
Figur 2: Die Figur, deren Geschlecht nicht eindeutig erkennbar ist, wird von Fig. 1 fortgetragen. Der Kopf ist zum Betrachter gerichtet, der rechte Arm mit ausgebreiteter Handfläche ist in verzweifelter Geste und nach Hilfe suchend zur Seite gestreckt. Rechts vom Schildrand sind die zarten nackten Füße zu sehen. Vermutlich trägt die Figur das Haar aufgesteckt oder eine phrygische Mütze mit aufgebogenen Laschen. Der Körper ist fast zur Gänze vom Schild der Fig. 1 verdeckt, das Gewand ist daher nicht zu sehen. Der Kopf ist verrieben, vom Gesicht sind noch die Brauenbögen, die Nase und der Mund erkennbar.

BELLEROPHON, I 505 (TAF. 168, 1. 2; 207, 1)

Einzelplatte, Südwand, innen, links vom Tor

Maße:
Platte: L oben noch max. 112,4; L unten 122,5; L Rs oben 104,5; unten 108; H links 48,2; H Mitte 48,4; H rechts 45,1; H Rs links 49; rechts 46,5
Rand: oben 1,4–2,4; unten 1–5,4 (Bodenerhebung); links noch 3,2–3,7; rechts 1,5–2,3 (Ast 7,3)
Fig. 1: H 36,5; Fig. 2: H 43,8; L 69 (71,6 bis zum Rand);
Fig. 3: H 43,8; L 42,5
Relief: H max. 3,5–4

Erhaltung:
Die Platte besteht aus zwei Fragmenten, die linke obere Ecke fehlt. 14–15 cm von der rechten oberen Ecke nach links, dort, wo an der Os eine geglättete Fläche ist, befindet sich eine ca. 0,5 cm abgearbeitete Vertiefung.
Reliefläche: gräuliche Patina; Fig. verrieben; links um Pferdeschweif: Bohrlöcher, Hohlräume; sonst nur ganz spärlich und vereinzelt; Flechten über ges. Oberfläche; Rand an der linken oberen Ecke tw. abgesplittert
Os: weißlich-hellbraune Patina; Saum mit Zahneisen, sonst mittelgrober bis grober Spm; Bohrlöcher; Sinterbildung mit rötlicher Färbung; rechts oben glatte Fläche mit grauer Patina (bis 15 cm vom rechten Rand entfernt); Absplitterungen zur Rs
Us: hellbraun-hellgraue Patina; Saum mit Zahneisen, sonst mittelgrober Spm; Bohrlöcher, Risse; rötliche Färbung; kleine Ausbrüche links und dort auch an der Ecke witterungsbedingter Ausbruch zur Rs
linke Stoßfläche: weißlich-hellbraune Patina; Saum, sonst mittelgrober bis grober Spm; Bohrlöcher, Hohlräume und Risse; linke obere Ecke ausgebrochen
rechte Stoßfläche: Saum, sonst mittelgrober bis grober Spm; Bohrlöcher, Hohlräume; kleine Ausbrüche zur Rs, Us

Literatur:
Benndorf – Niemann 1889, 59–65 Taf. 22; Gurlitt 1894, 284; Praschniker 1933a, 31–40; Eichler 1950, 58 f. Taf. 10; Borchhardt 1976a, 141–143; Bruns-Özgan 1987, 56–81; Lochin 1994, 227 Nr. 203 Taf. 166; Oberleitner 1994, 28 f. Abb. 47–51; Boardman 1998, 242, Abb. 222, 2; Fornasier 2001, 235–239; Marksteiner 2002, 186–189; Benda-Weber 2005, 297 f.; Barringer 2008, 175–178 Taf. 134 c; Kolb 2008a, 81–93; Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 209–218.

Die Platte zeigt links einen nach rechts auf einem Flügelross herangaloppierenden Reiter, Bellerophon, der mit einem Speer auf die Chimaira in der rechten Bildhälfte zielt. An die Seitenränder der Platte ist ein Baumstamm gesetzt, der sich links auf der Platte I 506 fortsetzt, rechts abgeschnitten ist. Vom rechten Stamm steht ein Ast ab. Zum oberen Plattenrand steigt der Reliefgrund geringfügig an. Beide Seiten der Platte sind schräg geschnitten und verjüngen sich geringfügig nach oben.
Figur 1: Der Reiter holt mit dem linken Arm zur Wurfbewegung mit dem Speer aus. Der Kopf ist etwas aus dem Profil herausgedreht, das Gesicht ist verwaschen. Der Oberkörper und die Oberschenkel sind durch die Flügel des Rosses Fig. 2 verdeckt. Der rechte Unterschenkel liegt schräg an der Flanke des Pferdes, der linke Fuß ist am Reliefgrund erkennbar, der linke Arm ist nicht zu sehen. Bellerophon trägt einen Chiton und vielleicht auch eine Chlamys, deren Falten am Hals sichtbar sind.
Figur 2: Das geflügelte Pferd Pegasus setzt mit den Hinterbeinen zum Sprung an, die Vorderbeine sind in der Luft. Hals und Kopf nehmen eine aufmerksame Haltung ein und sind auf das Geschehen fixiert. Das Maul ist geöffnet. Der rechte Flügel des Rosses zieht sich bis zum oberen Reliefrand und verdeckt zum Großteil den Reiter Fig. 1. Das Pferd hat eine Stehmähne, das rechte angelegte Ohr ist gut erkennbar. Der Schweif verläuft in einer sanften Welle nahezu waagerecht und reicht in den linken Plattenrand.
Figur 3: Die Chimaira ist nach rechts in Angriffsstellung gezeigt. Sie stemmt sich mit allen vier Beinen fest in den Boden, die Vorderbeine stehen auf einer Bodenerhebung. Ihr Schwanz ist nach oben eingerollt, der Schlangenkopf ist nicht deutlich erkennbar. Beide Köpfe wendet das Ungeheuer nach hinten zum Angreifer. Der vordere Kopf wie auch der Ziegenkopf am Rücken sind abgesplittert und nicht mehr gut erkennbar. Hinter dem Ziegenkopf steht schräg nach oben ein stabförmiger Gegenstand ab, der wahrscheinlich als Speer zu deuten ist, der die Chimaira am Ziegenhals getroffen hat, denn der Ziegenkopf fällt kraftlos auf ihren Rücken.

ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

Die Zitierweise folgt den Regeln des Deutschen Archäologischen Instituts: http://www.dainst.org/publikationen/publizieren-beim-dai/richtlinien

AK Berlin 1991
Euphronios, der Maler. Ausstellungskatalog Berlin 1991 (Mailand 1991)

AK Berlin 2002
Die griechische Klassik. Idee oder Wirklichkeit. Ausstellungskatalog Berlin (Mainz 2002)

AK Stuttgart 2001
Troia – Traum und Wirklichkeit. Ausstellungskatalog Stuttgart – Braunschweig – Köln 2001/2002 (Stuttgart 2001)

Åkerström 1966
Å. Åkerström, Die architektonischen Terrakotten Kleinasiens (Lund 1966)

Akurgal 1941
E. Akurgal, Griechische Reliefs des VI. Jahrhunderts aus Lykien (Berlin 1941)

Akurgal 1949
E. Akurgal, Späthethitische Bildkunst (Ankara 1949)

Akurgal 1955
E. Akurgal, Phrygische Kunst (Ankara 1955)

Akurgal 1961
E. Akurgal, Die Kunst der Hethiter (München 1961)

Akurgal 1987
E. Akurgal, Griechische und römische Kunst in der Türkei (München 1987)

Akurgal 1993
E. Akurgal, Die einheimischen und fremden Elemente in der lykischen Kunst und ihre Eigenheiten, in: Borchhardt – Dobesch 1993, 149–159

Aldrete u. a. 2013
G. S. Aldrete – S. Bartell – A. Aldrete, Reconstructing ancient linen body armour. Unraveling the linothorax mystery (Baltimore 2013)

Alessio 1990
A. Alessio u. a., Catalogo del Museo Nazionale Archeologico di Taranto I 2. Il progetto del Museo (Tarent 1990)

Alföldy 1969
G. Alföldy, Der attische Synoikismos und die Entstehung des athenischen Adels, RBelgPhilHist 47/1, 1969, 5–36

Altekamp 1991
St. Altekamp, R. Koldewey zum Tempel in Neandreia und die Diskussion um die Rekonstruktion der Tempelsäulen, AMS 3 (Bonn 1991) 45–62

Altenmüller 1965
H. Altenmüller, Die Apotropaia und die Götter Mittelägyptens. Eine typologische und religionsgeschichtliche Untersuchung der sogenannten „Zaubermesser“ des Mittleren Reiches (München 1965)

Anderson 1991
J. K. Anderson, Hoplite Weapons and Offensive Arms, in: Hanson 1991, 15–37

Anderson 1995
R. D. Anderson, Music and Dance in Pharaonic Egypt, in: Sasson 1995, 2555–2568

Anderson 1994
W. D. Anderson, Music and Musicians in Ancient Greece (Ithaca 1994)

Andreae 1999
B. Andreae (Hrsg.), Odysseus. Mythos und Erinnerung. Ausstellungskatalog München (Mainz 1999) 335–380

Andreae 2003
B. Andreae, Antike Bildmosaiken (Mainz 2003)

Andreassi 1996
G. Andreassi, Jatta di Ruvo. La famiglia, la Collezione, il Museo Nazionale (Bari 1996)

Andrianou 2009
D. Andrianou, The Furniture and Furnishings of Ancient Greek Houses and Tombs (Cambridge 2009)

Andrikou 2003
E. Andrikou (Hrsg.), Geschenke der Musen. Musik und Tanz im antiken Griechenland. Ausstellungskatalog Berlin 2003 (Athen 2003)

Antonaccio 1995
C. M. Antonaccio, Archaeology of the Ancestors. Tomb Cult and Hero Cult in Early Greece (Maryland 1995)

Apostolou 2001
I. Apostolou, Jacques Carrey (1649–1726) et ses dessins orientaux: un artiste troyen au service de l'ambassadeur de France à la Sublime Porte, Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français, 2001, 63–87

Artamonov 1970
M. I. Artamonov, Goldschatz der Skythen in der Eremitage (Prag 1970)

Avramidou 2009
A. Avramidou, Dionysos in context: Two attic red-figure kraters of the early fourth century BC, in: Oakley – Palagia 2009, 1–10

Baitinger 2001
H. Baitinger, Die Angriffswaffen aus Olympia, OF 29 (Berlin 2001)

Baker 1966
H. S. Baker, Furniture in the Ancient World. Origins & Evolution 3100–475 B. C. (London 1966)

Bammer – Muss 2001
A. Bammer – U. Muss, Der Altar des Artemisions von Ephesos, FiE 12/2 (Wien 2001)

Baran 2009
A. Baran, Karian Architecture before the Hekatomnids, in: Rumscheid 2009, 307–313

Barringer 1995
J. M. Barringer, Divine Escorts: Nereids in archaic and classical Greek art (Ann Arbor 1995)

Barringer 1996
J. M. Barringer, Atalanta as Model: Hunter and the Hunted, ClAnt 15/1, 1996, 48–76

Barringer 2001
J. M. Barringer, The Hunt in Ancient Greece (Baltimore 2001)

Barringer 2008
J. M. Barringer, Art, Myth, and Ritual in Classical Greece (New York 2008)

Barringer 2009
J. M. Barringer, A new approach to the Hephaisteion: Heroic models in the Athenian Agora, in: Schultz – von den Hoff 2009, 105–120

Barringer – Hurwit 2005
J. M. Barringer – J. M. Hurwit (Hrsg.), Periklean Athens and its Legacy. Problems and Perspectives, Festschrift John J. Pollitt (Austin/Texas 2005)

Barron 1972
J. P. Barron, New Light on Old Walls: The Murals of the Theseion, JHS 92, 1972, 20–45

Baughan 2013
E. P. Baughan, Couched in death: “Klinai” and identity in Anatolia and beyond (Madison 2013)

Baumeister 2007
P. Baumeister, Der Fries des Hekateions von Lagina: neue Untersuchungen zu Monument und Kontext, Byzas 6 (Istanbul 2007)

Baumer 1997
L. Baumer, Vorbilder und Vorlagen: Studien zu klassischen Frauenstatuen und ihrer Verwendung für Reliefs und Statuetten des 5. und 4. Jahrhunderts vor Christus, Acta Bernensia 12 (Bern 1997)

Bayburtluoğlu – Borchhardt 1990
C. Bayburtluoğlu – J. Borchhardt, Historio-topographische Aspekte der Lykienforschung, in: GHH 1990, 19–22

Beaumont 2003
L. A. Beaumont, Changing Childhoods? The Representation of Children in Attic Figured Vase Painting, in: Schmaltz – Söldner 2003, 108–110

Beazley 1930
J. D. Beazley, Der Berliner-Maler (Berlin 1930)

Beazley 1963
J. D. Beazley, Attic Red-Figure Vase-Painters ²(Oxford 1963)

Beazley 1971
J. D. Beazley, Paralipomena (Oxford 1971)

Becatti 1951
G. Becatti, Problemi fidiaci (Mailand 1951)

Beck u. a. 1990
H. Beck – P. C. Bol – M. Bückling (Hrsg.), Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Plastik. Ausstellungskatalog Frankfurt (Mainz 1990)

Beck u. a. 2005
H. Beck – P. C. Bol – M. Bückling (Hrsg.), Ägypten, Griechenland und Rom: Abwehr und Berührung. Ausstellungskatalog Frankfurt 2005/2006 (Frankfurt 2005)

Behrwald 2000
R. Behrwald, Der Lykische Bund. Untersuchungen zur Geschichte und Verfassung (Bonn 2000)

Bekker-Nielsen 2014
T. Bekker-Nielsen (Hrsg.), Space, Place and Identity in Northern Anatolia (Stuttgart 2104)

Benda 1996
I. Benda, Musik und Tanz in Lykien, in: Blakolmer u. a., 1996 (I), 95–109

Benda-Weber 2005
I. Benda-Weber, Lykier und Karer. Zwei autochthone Ethnien Kleinasiens zwischen Orient und Okzident, AMS 56 (Bonn 2005)

Benda-Weber 2006
I. Benda-Weber, Epichorische Elemente in Bekleidungssitten und Haartrachten in Lykien im 5. und 4. Jh. v. Chr., in: Dörtlük u. a. 2006, 69–85

Benndorf 1873
O. Benndorf, Die Metopen von Selinunt (Berlin 1873)

Benndorf 1882
O. Benndorf, Vorläufiger Bericht über zwei österreichische Expeditionen nach Kleinasien, AEM 6, 1882, 151–252

Benndorf 1889
O. Benndorf, Das Heroon von Gjölbaschi-Trysa, JbKuHist-Samml 9, 1889, 1–134

Benndorf 1890
O. Benndorf, Das Heroon von Gjölbaschi-Trysa, JbKuHist-Samml 11, 1890, 1–52

Benndorf 1891
O. Benndorf, Das Heroon von Gjölbaschi-Trysa, JbKuHist-Samml 12, 1891, 5–68

Benndorf – Niemann 1884
O. Benndorf – G. Niemann, Reisen im südwestlichen Kleinasien I. Reisen in Lykien und Karien (Wien 1884)

Benndorf – Niemann 1889
O. Benndorf – G. Niemann, Das Heroon von Gjölbaschi-Trysa (Wien 1889)

Benndorf – Schöne 1867
O. Benndorf – R. Schöne, Die antiken Bildwerke des Lateranensischen Museums (Leipzig 1867)

Bergemann 1997
J. Bergemann, Demos und Thanatos. Untersuchungen zum Wertsystem der Polis im Spiegel der attischen Grabreliefs des 4. Jahrhunderts v. Chr. und zur Funktion der gleichzeitigen Grabbauten (München 1997)

Berger 1970
E. Berger, Das Basler Arztrelief. Studien zum griechischen Grab- und Votivrelief um 500 v. Chr. und zur vorhippokratischen Medizin (Basel 1970)

Berger 1986
E. Berger, Der Parthenon in Basel. Dokumentation zu den Metopen (Mainz 1986)

Berger 1990
E. Berger, Zum Kanon des Polyklet, in: Beck u. a. 1990, 156–184

Berger – Gisler-Huwiler 1996
E. Berger – M. Gisler-Huwiler, Der Parthenon in Basel. Dokumentation zum Fries (Mainz 1996)

Berger – Lullies 1979
E. Berger – R. Lullies, Antike Kusntwerke aus der Sammlung Ludwig, 1. Frühe Tonsarkophage und Vasen. Katalog und Einzeldarstellung (Basel 1979)

Berger u. a. 1992
E. Berger – B. Müller-Huber – L. Thommen, Der Entwurf des Künstlers. Bildhauerkanon in der Antike und Neuzeit. Ausstellungskatalog Basel 1992 (Basel 1992)

Berger 1998
K. W. Berger, Tieropfer auf griechischen Vasen (Würzburg 1998)

Bernhard-Walcher 1991
A. Bernhard-Walcher, Alltag – Feste – Religion: antikes Leben auf griechischen Vasen. Ausstellungskatalog Innsbruck – Klagenfurt – Wien (Wien 1991)

Bernhard-Walcher 1994
A. Bernhard-Walcher in: LIMC VII (1994) 855 f. s. v. Telemachos

Bernhardt 2007
K. Bernhardt, Brachiale Annäherung. Analyse der sog. Frauenraubdarstellungen (Dipl. Wien 2007)

Berns 2002
Ch. Berns, Ionien und Lykien, in: AK Berlin 2002, 125–135

Beschi 1988
L. Beschi in: LIMC IV (1988) 844–892 s. v. Demeter

Besques 1972
S. Besques, Catalogue raisonné des figurines et reliefs en terre-cuite grecs, étrusques et romains III. Époques hellénistique et romaine, Grèce et Asie Mineure (Paris 1972)

Best 1969
J. P. G. Best, Thracian Peltasts and their Influence in Greek Warfare (Groningen 1969)

Bie 1891
O. Bie, Kampfgruppe und Kämpfertypen in der Antike (Berlin 1891)

Bierl 2001
A. Bierl, Der Chor in der Alten Komödie (München 2001)

Biesantz 1965
H. Biesantz, Die thessalischen Grabreliefs (Mainz 1965)

Bittel – Naumann 1965
K. Bittel – R. Naumann, Notizen über einige paphlagonische Felsgräber, AnadoluAraş 2, 1965, 71–84

Bittner 1987
St. Bittner, Tracht und Bewaffnung des persischen Heeres zur Zeit der Achaimeniden [2](München 1987)

Blakolmer 1993
F. Blakolmer, Nekropole V: Das steinerne Zeugnis für eine versunkene Siedlung, in: Borchhardt 1993, 66–69

Blakolmer u. a. 1996
F. Blakolmer – K. R. Krierer – F. Krinzinger – A. Landskron-Dinstl – H. D. Szemethy – K. Zhuber-Okrog (Hrsg.), Fremde Zeiten, Festschrift Jürgen Borchhardt I. II (Wien 1996)

Blanas 2003
A. Blanas, Opfern und Feiern: Die Aussage der Keramik frühgriechischer Speiseopfer, in: Schmaltz – Söldner 2003, 114–116

Bleckmann 1998
B. Bleckmann, Athens Weg in die Niederlage: Die letzten Jahre des Peloponnesischen Kriegs (Stuttgart 1998)

Bleiberg 1995
E. Bleiberg, The Economy of Ancient Egypt, in: Sasson 1995, 1373–1386

Blome 2001
P. Blome, Der Mythos in der griechischen Kunst. Der Troianische Krieg findet statt, in: AK Stuttgart 2001, 118–153

Blome 2008
P. Blome, Die Rezeption der homerischen Dichtung in der griechischen Bildkunst, in: Latacz u. a. 2008, 196–207

Blümel 1923
C. Blümel, Die Friese des Tempels der Athena Nike (Berlin 1923)

Blümel 1931
C. Blümel, Römische Kopien griechischer Skulpturen des fünften Jahrhunderts v. Chr. Katalog der Sammlung antiker Skulpturen, Staatliche Museen Berlin, Bd. 4 (Berlin 1931)

Blümel 1940
C. Blümel, Griechische Bildhauer an der Arbeit (Berlin 1940)

Blümel 1957
C. Blümel, Die Behandlung der Perspektive an attischen Reliefs der Parthenonzeit, in: Das Institut für griechisch-römische Altertumskunde: Protokoll der Eröffnungstagung 23.–26. Oktober 1955 (Berlin 1957) 44–53

Blum u. a. 2002a
H. Blum – B. Faist – P. Pfälzner – A.-M. Wittke (Hrsg.), Brückenland Anatolien? Ursachen, Extensität und Modi des Kulturaustausches zwischen Anatolien und seinen Nachbarn (Tübingen 2002)

Blum 2002b
H. Blum, Überlegungen zum Thema „Akkulturation", in: Blum u. a. 2002a, 1–18

Boardman 1974
J. Boardman, Schwarzfigurige Vasen aus Athen (Mainz 1974)

Boardman 1984
J. Boardman in: LIMC II (1984) 940–950 Taf. 687–700 s. v. Atalante

Boardman 1985
J. Boardman, Greek Sculpture. The Classical Period (London 1985)

Boardman 1990
J. Boardman, Symposion: Furniture, in: Murray 1990a, 122–131

Boardman 1998a
J. Boardman, Early Greek Vase Painting (London 1998)

Boardman 1998b
J. Boardman, Griechische Plastik. Die spätklassische Zeit und die Plastik in Kolonien und Sammlungen. Ein Handbuch (Mainz 1998)

Boardman 2003
J. Boardman, Die Perser und der Westen (Mainz 2003)

Boardman 2005
J. Boardman, Composition and content on classical murals and vases, in: Barringer – Hurwit 2005, 63–72

von Bockelberg 1979
S. von Bockelberg, Die Friese des Hephaisteion, AntPl 18 (Berlin 1979) 23–50

Boehringer 1996
D. Boehringer, Zur Heroisierung historischer Persönlichkeiten bei den Griechen, in: M. Flashar – H.-J. Gehrke – E. Heinrich (Hrsg.), Retrospektive. Konzepte von Vergangenheit in der griechisch-römischen Antike (München 1996) 37–61

Bockisch u. a. 2013
G. Bockisch – P. Ruggendorfer – L. Zabrana, Temple and altars for Greek and Carian gods. New evidence for religious life in Alinda during the late Classical and Hellenistic period, in: Henry 2013, 129–162

Bol 1989a
P. C. Bol, Argivische Schilde, OF 17 (Berlin 1989)

Bol 1989b
P. C. Bol (Hrsg.), Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke I (Berlin 1989)

Bol 1989c
P. C. Bol, Orpheus-Relief, in: Bol 1989b, 451–453

Bol 2003
P. C. Bol (Hrsg.), Zum Verhältnis von Raum und Zeit in der griechischen Kunst, Passavant-Symposion 8. bis 10. Dezember 2000, Schriften des Liebighauses, Museum Alter Plastik (Möhnsee 2003)

Bol 2004
P. C. Bol (Hrsg.), Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst II. Klassische Plastik (Mainz 2004)

Bol 2004a
P. C. Bol, Der Strenge Stil: Rundplastik, in: Bol 2004, 1–32

Bol 2004b
P. C. Bol, Die Skulpturen des Parthenons, in: Bol 2004, 159–175

Bol 2004c
P. C. Bol, Nichtphidiasische attische Bildwerke aus den Jahren nach der Vollendung des Parthenons, in: Bol 2004, 175–184

Bol – Kreikenbom 2004
R. Bol – D. Kreikenbom (Hrsg.), Sepulkral- und Votivdenkmäler östlicher Mittelmeergebiete (7. Jh. v. Chr. – 1. Jh. n. Chr.): Kulturbegegnungen im Spannungsfeld von Akzeptanz und Resistenz, Akten des Internationalen Symposiums Mainz, 01–03.11.2001 (Möhnsee 2004)

Borbein 2000
A. H. Borbein, Formanalyse, in: A. H. Borbein – T. Hölscher – P. Zanker (Hrsg.), Klassische Archäologie. Eine Einführung (Berlin 2000) 109–128

Borbein 2002
A. H. Borbein, Klassische Kunst, in: AK Berlin 2002, 9–25

Borbein 2005
A. Borbein, Sinn und Unsinn der Meisterforschung, in: Strocka 2005, 223–234

Borbein 2014
A. Borbein, Das Medium der künstlerischen Form. Medium – künstlerische Form – Geschichte: Drei Begriffe und zugleich drei Problemfelder, in: Dally u. a. 2014, 244–253

Borchhardt 1970
J. Borchhardt, Das Heroon von Limyra – Grabmal des lykischen Königs Perikles, AA 1970, 354–390

Borchhardt 1972
J. Borchhardt, Homerische Helme: Helmformen der Ägäis in ihren Beziehungen zu orientalischen und europäischen Helmen in der Bronze- und frühen Eisenzeit (Mainz 1972)

Borchhardt 1975a
J. Borchhardt (Hrsg.), Myra. Eine lykische Metropole in antiker und byzantinischer Zeit, IstForsch 30 (Berlin 1975)

Borchhardt 1975b
J. Borchhardt und Mitarbeiter, Limyra: Bericht über die Grabungskampagne 1973, TürkAD 22, 1975, 39–53

Borchhardt 1976a
J. Borchhardt, Die Bauskulptur des Heroons von Limyra. Das Grabmal des lykischen Königs Perikles, IstForsch 32 (Berlin 1976)

Borchhardt 1976b
J. Borchhardt, Das Izraza-Monument von Tlos, RA 1976, 67–90

Borchhardt 1978
J. Borchhardt, Eine Doppelaxtstele aus Limyra. Zur Herrschaft der Karer in Lykien, in: S. Şahin – E. Schwertheim – J. Wagner (Hrsg.), Studien zur Religion und Kultur Kleinasiens. Festschrift Karl F. Dörner I, EPRO 66,1 (Leiden 1978) 183–191

Borchhardt 1980
J. Borchhardt, Zur Deutung lykischer Audienzszenen, in: Actes du colloque sur la Lycie antique, Istanbul, les 13 et 14 octobre 1977 (Paris 1980) 7–12

Borchhardt 1980a
J. Borchhardt, Zur Darstellung von Objekten in der Entfernung : Beobachtungen zu den Anfängen der griechischen Landschaftsmalerei, in: Cahn 1980, 257–267

Borchhardt 1983
J. Borchhardt, Die Dependenz des Königs von Sidon vom persischen Großkönig, in: R. M. Boehmer – H. Hauptmann (Hrsg.), Beiträge zur Altertumskunde Kleinasiens. Festschrift Kurt Bittel (Mainz 1983) 105–120

Borchhardt 1987
J. Borchhardt, Zur Rezeption attischer Ikonographie in der Kunst Lykiens im 4. Jh. v. Chr., in: M. Hainzmann – E. Pochmarski – G. Schwarz (Hrsg.), Akten des 2. Österreichischen Archäologentages im Schloß Seggau bei Leibnitz vom 14.–16. Juni 1984, 1. Beih. MAGesGraz (Graz 1987) 12–17

Borchhardt 1990a
J. Borchhardt, Kulturgeschichtliche Betrachtungen, in: GHH 1990, 29–37

Borchhardt 1990b
J. Borchhardt, Das Heroon von Limyra, in: GHH 1990, 75–78

Borchhardt 1993
J. Borchhardt (Hrsg.), Die Steine von Zẽmuri (Wien 1993)

Borchhardt 1993a
J. Borchhardt, Die obere und die untere Grabkammer. Beobachtungen zu den Bestattungsbräuchen der lykischen Oberschicht, in: M. Kubelik – M. Schwarz (Hrsg.), Von der Bauforschung zur Denkmalpflege, Festschrift Alois Machatschek (Wien 1993) 7–22.

Borchhardt 1993b
J. Borchhardt, Lykische Heroa und die Pyra des Hephaistion in Babylon, in: Borchhardt – Dobesch 1993, 254–259

Borchhardt 1994
J. Borchhardt, Ästhetische Betrachtungen zur Topik und Ikonographie der Stadt im Frieden und im Krieg in Literatur und Kunst, Lykia 1, 1994, 15–36

Borchhardt 1996/1997
J. Borchhardt, Zur Politik der Dynasten trbbênimi und perikle von Zêmuri, Lykia 3, 1996/1997, 1–23

Borchhardt 1999
J. Borchhardt, Die Bedeutung der lykischen Königshöfe für die Entstehung des Porträts, in: H. v. Steuben (Hrsg.), Antike Porträts. Zum Gedächtnis von Helga von Heintze (Möhnsee 1999) 53–84

Borchhardt 2000a
J. Borchhardt, Dynasten und Beamte in Lykien während der persischen und attischen Herrschaft, in: R. Dittmann – B. Hrouda – U. Löw – P. Matthiae – R. Mayer-Opificius – S. Thürwächter (Hrsg.), Variatio delectat. Iran und der Westen. Gedenkschrift Peter Calmeyer (Münster 2000) 73–140

Borchhardt 2000b
J. Borchhardt, Eine Basis mit Tropaion aus Zêmuri, in: Işık 2000, 9–30

Borchhardt 2001
J. Borchhardt, Neufunde zur reliefierten Basis des Reiterstandbildes von Zẽmuri, in: T. Bakı (Hrsg.), Achaemenid Anatolia. Proceedings of the First International Symposium on Anatolia in the Achaemenid Period, Bandırma 15–18 August 1997 (Leiden 2001) 135–146

Borchhardt 2001/2002
J. Borchhardt, Zum Kult der Heroen, Herrscher und Gefolgsleute in Lykien zur Zeit der Klassik, in: İşkan – Işık 2001/2002, 29–48

Borchhardt 2002
J. Borchhardt, Narrative Ereignis- und Historienbilder im mediterranen Raum von der Archaik bis in den Hellenismus, in: M. Bietak – M. Schwarz (Hrsg.), Krieg und Sieg. Narrative Wanddarstellungen von Altägypten bis ins Mittelalter, Internationales Kolloquium 29–30. Juli 1997 im Schloß Haindorf, Langenlois (Wien 2002) 81–136

Borchhardt 2003
J. Borchhardt, Lykische Inschriften im archäologischen Kontext, in: Giogieri u. a. 2003, 37–67

Borchhardt 2004a
J. Borchhardt, Das Fürstentum von Myra/Trysa in der Klassik, in: Heftner – Tomaschitz 2004, 379–400

Borchhardt 2004b
J. Borchhardt, Sarkophage der Klassik und ihre Aufstellung in Lykien und Karien, in: J. Gebauer – E. Grabow – F. Jünger – D. Metzler (Hrsg.), Bildergeschichte. Festschrift Klaus Stähler (Möhnsee 2004) 29–58

Borchhardt 2005
J. Borchhardt, Rechts und links in der Kunst und Kultur Lykiens: Reflexionen zum Matriarchat in: Brandt u. a. 2005, 143–155

Borchhardt 2006
J. Borchhardt, Genealogische Diagramme und ihre Bedeutung für die relative Datierung von lykischen Grabmälern, in: Dörtlük u. a. 2006, 87–105

Borchhardt 2012
J. Borchhardt, Der Mithras-Code in Limyra/Lykien, in: Seyer 2012, 67–132

Borchhardt 2015
J. Borchhardt, „Die Gräber klagen, die Kanäle antworten…“. Siedlungsstrukturen in Lykien, in: B. Beck-Brandt – S. Ladstätter – B. Yener-Marksteiner (Hrsg.), Turm und Tor. Siedlungsstrukturen in Lykien und benachbarten Kulturlandschaften, Akten des Gedenkkolloquiums für Thomas Marksteiner in Wien, November 2012, Forschungen in Limyra 7 (Wien 2015) 9–80

Borchhardt – Bleibtreu 2006
J. Borchhardt – E. Bleibtreu, Zur Genesis des Zepters, in: P. Amann – M. Pedrazzi – H. Taeuber (Hrsg.), Italo-Tusco-Romana, Festschrift Luciana Aigner-Foresti (Wien 2006) 48–71

Borchhardt – Bleibtreu 2007
J. Borchhardt – E. Bleibtreu, Der Sonnenschirm als Zeichen der Herrschaft, in: E. Christof – G. Koiner – M. Lehner – E. Pochmarski (Hrsg.), Pothnia Theron. Festschrift Gerda Schwarz (Wien 2007) 29–67

Borchhardt – Bleibtreu 2008a
J. Borchhardt – E. Bleibtreu, Von der Pferdedecke zum Sattel. Antike Reitkunst zwischen Ost und West, in: İ. Delemen – S. Çokay-Kepçe – A. Özdizbay – Ö. Turak (Hrsg.), Euergetes. Festschrift Haluk Abbasoğlu I (Antalya 2008) 167–215

Borchhardt – Bleibtreu 2008b
J. Borchhardt – E. Bleibtreu, Wildschweinjagd zwischen Ost und West, in: Vom Euphrat zum Bosporus. Festschrift Elmar Schwertheim, AMS 65 (Bonn 2008) 61–101

Borchhardt – Bleibtreu 2011
J. Borchhardt – E. Bleibtreu, Aspektive und Perspektive im neuassyrischen Flachbild, in: G. J. Selz (Hrsg.), The Empirical Dimension of Ancient Near Eastern Studies, Wiener Offene Orientalistik 6 (Wien 2011) 477–527

Borchhardt – Bleibtreu 2012
J. Borchhardt – E. Bleibtreu, Ein elamischer Page in der Entourage des persischen Großkönigs im Westfries des Heroons von Zẽmuri/Limyra, IstMitt 62, 2012, 119–160

Borchhardt – Bleibtreu 2013
J. Borchhardt – E. Bleibtreu, Strukturen lykischer Residenzstädte im Vergleich zu älteren Städten des Vorderen Orients, Adalya Suppl. 12 (Istanbul 2013)

Borchhardt – Borchhardt-Birbaumer 2008
J. Borchhardt – B. Borchhardt-Birbaumer, „Sacra Conversazione“ – Ambiguität in der Antike und der Postmoderne, in: Festschrift Werner Jobst, ANODOS. Studies of the Ancient World 8, 2008 (Trnava 2008) 51–83

Borchhardt – Dobesch 1993
J. Borchhardt – G. Dobesch (Hrsg.), Akten des II. Internationalen Lykien-Symposions, Wien, 6.–12. Mai 1990, TAM 17, I. II (Wien 1993)

Borchhardt – Neumann 1968
J. Borchhardt – G. Neumann, Dynastische Grabanlagen von Kadyanda, AA 1968, 174–238

Borchhardt – Pekridou-Gorecki 1996
J. Borchhardt – A. Pekridou-Gorecki, Die Reliefbasis eines Reiterstandbildes des lykischen Königs *perikle* auf dem Staatsmarkt von *zẽmuri*, in: U. Magen – M. Rashad (Hrsg.), Vom Halys zum Euphrat. Festschrift Thomas Beran (Münster 1996) 59–113

Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012
J. Borchhardt – A. Pekridou-Gorecki, Studien zur Kunst und Epigraphik in den Nekropolen der Antike von Limyra, Forschungen in Limyra 5 (Wien 2012)

Borchhardt u. a. 1969/70
J. Borchhardt – G. Neumann – K. Schulz, Ein Totengericht in Lykien. Zum Grabmal des χñtabura in Limyra, IstMitt 19/20, 1969/70, 187–222

Borchhardt u. a. 1984
J. Borchhardt – G. Neumann – K. Schulz, Das Grabmal des Sohnes des Ta aus Hoiran in Zentrallykien, ÖJh 55, 1984, Beibl. 70–132

Borchhardt u. a. 1985
J. Borchhardt – G. Neumann – K. Schulz, Die Grabstiftung der χuwata in der Nekropole II von Limyra, ÖJh 56, 1985, Beibl. 49–106

Borchhardt u. a. 1988
J. Borchhardt – G. Neumann – K. Schulz – E. Specht, Die Felsgräber des Tebursseli und Pizzi in der Nekropole II von Limyra, ÖJh 58, 1988, Beibl. 73–154

Borchhardt u. a. 1989
J. Borchhardt – G. Neumann – K. Schulz, Das Heroon von Phellos und TL 54 mit der Weihung einer Statue des χudalijẽ, Sohn des Murãza, IstMitt 39, 1989, 89–96

Borchhardt u. a. 1997/1999
J. Borchhardt – H. Eichner – M. Pesditschek – P. Ruggendorfer, Archäologisch-sprachwissenschaftliches Corpus der Denkmäler mit lykischer Schrift, AnzWien 134, 1997/1999, 11–96

Borgers 2004
O. Borgers, The Theseus Painter: Style, Shapes and Iconography (Amsterdam 2004)

von Bothmer 1957
D. von Bothmer, Amazons in Greek Art (Oxford 1957)

von Bothmer 1994
D. v. Bothmer in: LIMC VII (1994) 696–700 s. v. Sarpedon

Boulter 1969
P. N. Boulter, The Akroteria of the Nike Temple, Hesperia 38, 1969, 133–140

Bousquet 1975
J. Bousquet, Arbinas, fils de Gergis, dynaste de Xanthos, CRAI 1975, 138–150

Bousquet 1992
J. Bousquet, Les inscriptions du Létôon en l’honneur d’Arbinas et l’épigramme grecque de la stèle de Xanthos, in: H. Metzger (Hrsg.), La région nord du Létôon – Les sulptures – Les inscriptions gréco-lyciennes, FdX 9 (Paris 1992) 155–196

Bowersock 2005
Bowersock, The east-west orientation of Mediterranean studies and the meaning of North and South in antiquity, in: Harris 2005, 167–178

Bradford 1980
E. Bradford, Thermopylae: The Battle for the West (Cambridge, MA 1980)

Brandenburg 1966
H. Brandenburg, Studien zur Mitra. Beiträge zu den Waffen- und Trachtgeschichte der Antike (Münster 1966)

Brandenburg 1977
H. Brandenburg, Μίτρη, ζωστήρ und ζωμά, Archaeologia Homerica E (Göttingen 1977)

Brandt u. a. 2005
B. Brandt – V. Gassner – S. Ladstätter (Hrsg.), Synergia. Festschrift Friedrich Krinzinger (Wien 2005)

Breitfeld-von Eickstedt 1997
E. D. Breitfeld-von Eickstedt, Die Lekanis vom 6.–4. Jh. v. Chr. Beobachtungen zur Form und Entwicklung einer Vasengattung, in: Oakley u. a. 1997, 55–61

Brentjes 1995/96
B. Brentjes, Waffen der Steppenvölker (II): Kompositbogen, Goryt und Pfeil – ein Waffenkomplex der Steppenvölker, AMI 28, 1995/96, 179–210

Briant 2002
P. Briant, From Cyrus to Alexander: a History of the Persian Empire (Winona Lake 2002)

Brinke 1996
M. Brinke, Die Aphrodite Louvre-Neapel, AntPl 25 (1996) 7–73

Brinkmann 1994
V. Brinkmann, Beobachtungen zum formalen Aufbau und zum Sinngehalt der Friese des Siphnierschatzhauses (Ennepetal 1994)

Brinkmann 2003a
V. Brinkmann, Die Farben der archaischen und frühklassischen Skulptur, in: Brinkmann – Wünsche 2003, 35–51

Brinkmann 2003b
V. Brinkmann, Mädchen oder Göttin? Das Rätsel der ‚Peploskore' von der Athener Akropolis, in: Brinkmann – Wünsche 2003, 53–59

Brinkmann 2003c
V. Brinkmann, Das Grabmal des Aristion, in Brinkmann – Wünsche 2003, 61–65

Brinkmann 2010a
V. Brinkmann, Die Wägung des Schicksals. Gemalte Namen am Schatzhaus der Insel Siphnos, in: Brinkmann – Scholl 2010, 94–101

Brinkmann 2010b
V. Brinkmann, Die nüchterne Farbigkeit der Parthenonskulpturen, in: Brinkmann – Scholl 2010, 154–157

Brinkmann 2010c
V. Brinkmann, Farben und Maltechnik, in: Brinkmann – Scholl 2010, 236–243

Brinkmann – Wünsche 2003
V. Brinkmann – R. Wünsche (Hrsg.), Bunte Götter. Die Farbigkeit antiker Skulptur. Ausstellungskatalog München (München 2003)

Brinkmann – Scholl 2010
V. Brinkmann – A. Scholl (Hrsg.), Bunte Götter. Die Farbigkeit antiker Skulptur. Ausstellungskatalog Berlin (München 2010)

Brommer 1967
F. Brommer, Die Metopen des Parthenon (Mainz 1967)

Brommer 1974
F. Brommer, Zum Themenkreis der Reliefs von Gjölbaschi, AA 1974, 168 f.

Brommer 1982
F. Brommer, Theseus. Die Taten des griechischen Helden in der antiken Kunst und Literatur (Darmstadt 1982)

Brommer 1983
F. Brommer, Odysseus. Die Taten und Leiden des Helden in antiker Kunst und Literatur (Darmstadt 1983)

Brommer 1989
F. Brommer, Antike Tänze, AA 1989, 483–494

Brosius 2010
M. Brosius, Das Hofzeremoniell, in: Jacobs – Rollinger 2010, 459–471

Brosius 2011
M. Brosius, Keeping up with the Persians: Between Cultural Identity and Persianization in the Achaemenid Period, in: Gruen 2011, 134–149

Brun u. a. 2013
P. Brun – L. Cavalier – K. Konuk – F. Prost (Hrsg.), Euploia. La Lycie et la Carie antiques. Dynamiques des territoires, échanges et identités, Actes du colloques de Bordeaux, 5, 6 et 7 novembre 2009 (Bordeaux 2013)

Brun 2013a
P. Brun, Dynamiques de la Méditerranée antique: le cas de la Lycie et de la Carie, in: Brun u. a. 2013, 11–14

Bruns-Özgan 1987
G. Bruns-Özgan, Lykische Grabreliefs des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr., IstMitt Beih. 33 (Tübingen 1987)

Bruns-Özgan 1996/97
G. Bruns-Özgan, Philosophische Gespräche in Lykien, oder wie demokratisch waren die Fürsten, Lykia 3, 1996/97, 46–57

Bryce 1983
T. R. Bryce, Political unity in Lycia during the dynastic period, JNES 42, 1983, 31–42

Bryce 1986
T. R. Bryce, The Lycians in Literary and Epigraphic Sources (Kopenhagen 1986)

Buchholz 1959
H.-G. Buchholz, Zur Herkunft der kretischen Doppelaxt: Geschichte und auswärtige Beziehungen eines minoischen Kultsymbols (Kiel 1959)

Buchholz 1965
H. G. Buchholz, Die Schleuder als Waffe im ägäischen Kulturkreis, AnadoluAraş 2, 1965, 133–159

Buchholz 2010
H.-G. Buchholz, Kriegswesen 3. Ergänzungen und Zusammenfassungen, Archaeologia Homerica 1 E 3 (Göttingen 2010)

Budde – Sievernich 1989
H. Budde – G. Sievernich, Europa und der Orient 800–1900. Ausstellungskatalog Berlin (Berlin 1989)

Buitron-Oliver 1995
D. Buitron-Oliver, Douris, A master painter of Athenian red-figured vases, Kerameus 9 (Mainz 1995)

Buitron-Oliver 1997
D. Buitron-Oliver (Hrsg.), The Interpretation of Architectural Sculpture in Greece and Rome, Proceedings of the symposium 1993 (Washington 1997)

Bundrick 2005
S. D. Bundrick, Music and Image in Classical Athens (Cambridge 2005)

Bundrick 2009
S. D. Bundrick, Inside/Outside: Revisiting a Chous in The Metropolitan Museum of Art, in: Oakley – Palagia 2009, 27–35

Burkert 2011
W. Burkert, Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche ²(Stuttgart 2011)

Burn 1987
L. Burn, The Meidias Painter (Oxford 1987)

Buschmann 1988
K. Buschmann, Die Expedition des Melesander nach Lykien 430/29 v. Chr. und die Lokalisierung von Φοινικη, EpigrAnat 12, 1988, 1–8

Byvanck 1957
A. Byvanck, De kunst der oudheid (Leiden 1957)

Cahill 1988
N. Cahill, Taş Kule. A Persian-period tomb near Phokaia, AJA 92, 1988, 481–501

Cahn 1980
H. A. Cahn (Hrsg.), Tainia, Festschrift Roland Hampe (Mainz 1980)

Cahn 1993
H. A. Cahn, Kunstwerke der Antike. Basel, Katalog 5 (Basel 1993)

Cairns 2002
D. L. Cairns, The meaning of the veil in ancient Greek culture, in: L. Llewellyn-Jones (Hrsg.), Women's dress in the ancient Greek world (London 2002) 73–93

Canciani 1992
F. Canciani in LIMC VII (1994) 554–560 s. v. Protesilaos

Carl 2006
T. Carl, Bild und Betrachter. Räumliche Darstellung in der griechischen Kunst des ausgehenden 5. Jhs. v. Chr., Internationale Archäologie 95 (Rahden/Westfalen 2006)

Carruba 1993
O. Carruba, Dynasten und Städte. Sprachliche und sonstige Bemerkungen zu den Namen auf den lykischen Münzen, in: Borchhardt – Dobesch 1993, 11–25

Castiglioni – Poggio 2012
M Castiglioni – A. Poggio (Hrsg.), Arte-Potere. Forme artistiche, istituzioni, paradigmi interpretativi, Atti del cnvegno di studio tenuto a Pisa, Scuola Normale Superiore, 25–27 Novembre 2010 (Mailand 2012)

Castriota 1992
D. Castriota, Myth, ethos, and actuality: Official art in fifth-century B.C. Athens (Madison 1992)

Castriota 2005
D. Castriota, Feminizing the barbarian and barbarizing the feminine: Amazons, Trojans, and Persians in the Stoa Poikile, in: Barringer – Hurwit 2005, 89–102

Çevik 2010
N. Çevik, Myra – Demre, arkeolojisinden doğasına ve çevresi (Antalya 2010)

Chamoux 1963
F. Chamoux, La civilisation Grecque *à* l'époque archaïque et classique (Paris 1963)

Chaniotis 2005
A. Chaniotis, Ritual Dynamics in the Eastern Mediterranean: Case Studies in Ancient Greece and Asia Minor, in: Harris 2005, 141–166

Childs 1973
W. A. P. Childs, Prolegomena to a Lycian Chronology: the Nereid Monument from Xanthos, OpRom 9, 1973, 105–116

Childs 1976
W. A. P. Childs, Prolegomena to a Lycian Chronology, II: The Heroon from Trysa, RA 1976, 281–316

Childs 1978
W. A. P. Childs, The City-Reliefs of Lycia (Princeton 1978)

Childs 1979
W. A. P. Childs, The Authorship of the Inscribed Pillar of Xanthos, AnatSt 29, 1979, 97–102

Childs 1981
W. A. P. Childs, Lycian Relations with Persians and Greeks in the Fifth and Fourth Centuries Re-Examined, AnatSt 31, 1981, 55–80

Childs 1991
W. A. P. Childs, A New Representation of a city on an Attic Red-figured Kylix, Occasional Papers on Antiquities 7, Greek Vases in the J. Paul Getty Museum, Vol. 5, 1991, 27–40

Childs 2005
W. A. P. Childs, Stil als Inhalt statt als Künstlersignatur, in: Strocka 2005, 235–243

Childs – Demargne 1989
W. A. P. Childs – P. Demargne, Le monument des Néréides. Le décor sculpté, FdX 8 (Paris 1989)

Cobet u. a. 2007
J. Cobet – V. v. Graeve – W.-D. Niemeier – K. Zimmermann (Hrsg.), Frühes Ionien. Eine Bestandsaufnahme, Panionion-Symposion Güzelçamlı, 26. September – 1. Oktober 1999, MilForsch 5 (Mainz 2007)

Cohen 1992
B. Cohen, The Slaughter of the Suitors, in: D. Buitron (Hrsg.), The Odyssey in Ancient Art. An Epic in Word and Image. Ausstellungskatalog New York, The Edith C. Blum Art Institute (Annandale-on-Hudson 1992) 168–175

Cohen 1997
B. Cohen, Red-Figure Vases Take Wing, in: Oakley u. a. 1997, 141–155

Cohen 2006
B. Cohen (Hrsg.), Colours of clay. Special techniques in Athenian vases (Los Angeles 2006)

Cohen – Lapatin 2006
B. Cohen – K. Lapatin, Added Clay and Gilding in Athenian Vase-painting, in: Cohen 2006, 106–148

Colas-Rannou 2009
F. Colas-Rannou, Images et société en Lycie au VIe siècle avant J.-C.: le pilier d'Isinda et son programme iconographique, REA 111, 2009, 453–474

Colas-Rannou 2013
F. Colas-Rannou, Circulation et production d'images: autour de la question de l'identité lycienne, in: Brun u. a. 2013, 51–60

Comella 2002
A. Comella, I rilievi votivi greci di periodo arcaico e classico. Diffusione, ideologia, committenza (Bari 2002)

Connolly 1998
P. Connolly, Greece and Rome at War (London 1998)

Cook 1940
A. B. Cook, Zeus. A study in ancient religion, 3 Vol. (Cambridge 1940)

Cook 2005
B. F. Cook, Relief Sculpture of the Mausoleum at Halicarnassos (Oxford 2005)

Corsten 2013
Th. Corsten, Termessos in Pisidien und die Gründung griechischer Städte in „Nord-Lykien", in Brun u. a. 2013, 77–84

Coupel – Demargne 1969
P. Coupel – P. Demargne, Le Monument des Néréides: l'Architecture, FdX 3 (Paris 1969)

Curtius 1923
L. Curtius, Der Astragal des Sotades, SBHeidelberg 4 (1923)

Curtius 1939
L. Curtius, Neue Denkmäler antiker Kunst I. Relief Vittorio Scialoja, RM 54, 1939, 220–243

D'Acunto 2013
M. D'Acunto, Il mondo del vaso Chigi. Pittura, guerra e società a Corinto alla metà del VII secolo a.C., Image and Context 12 (Berlin 2013)

Dally u. a. 2014
O. Dally – T. Hölscher – S. Muth – R. M. Schneider (Hrsg.), Medien der Geschichte – Antikes Griechenland und Rom, Kolloquium Heidelberg 2010 (Berlin 2014)

Daltrop 1966
G. Daltrop, Die kalydonische Jagd in der Antike (Hamburg 1966)

Darbandi – Zournatzi 2008
S. M. R. Darbandi – A. Zournatzi (Hrsg.), Ancient Greece and Ancient Iran – Cross-Cultural Encounters, 1st International Conference, Athens, 11.–13. November 2006 (Athen 2008)

Daressy 1906
G. Daressy, Catalogue Général des Antiquités Égyptiennes du Musée du Caire, N[os] 38001–39384. Statues et Divinités I (Kairo 1906)

Dasen 1993
V. Dasen, Dwarfs in Ancient Egypt and Greece (Oxford 1993)

Daszewski 1986
V. Daszewski in: LIMC III (1986) 1050–1061 s. v. Ariadne

Daumas 1988
M. Daumas in: LIMC IV (1988) 275–277 s. v. Glaukos

Davies 1981
M. I. Davies in: LIMC I (1991) 811–815 s. v. Antenor I

Delivorrias 1984
A. Delivorrias in: LIMC II (1984) 21–51 s. v. Aphrodite

Delivorrias 1997
A. Delivorrias, The Sculptured Decoration of the So-Called Theseion: Old Answers, New Questions, in: Buitron-Oliver 1997, 83–107

Deltour-Levi 1982
C. Deltour-Levi, Les piliers funéraires de Lycie (Lovain-la-Neuve 1982)

Demandt 2009
A. Demandt, Alexander der Große. Leben und Legende (München 2009)

Demargne 1958
P. Demargne, Les piliers funéraires, FdX 1 (Paris 1958)

Demargne 1979
P. Demargne, Athéna, les dynastes lyciens et les héros grecs, in: Florilegium Anatolicum. Festschrfit Emmanuel Laroche (Paris 1979) 97–101

Demargne 1983
P. Demargne, Serviteurs Orientaux sur Deux Monuments Funéraires de Xanthos, in: R. M. Boehmer – H. Hauptmann (Hrsg.), Festschrift Kurt Bittel (Mainz 1983) 167–170

Demargne 1990
P. Demargne, Das Nereiden-Monument von Xanthos, in: GHH 1990, 65–69

Demargne – Laroche 1974
P. Demargne – E. Laroche, Tombes-maisons, tombes rupestres et sarcophages. Les épitaphes lyciennes, FdX 5 (Paris 1974)

Dentzer 1982
J.- M. Dentzer, Le motif du banquet couché dans le proche-orient et le monde grec du VII[e] au IV[e] siècle avant J.-C., BEFAR 246 (Paris 1982)

Dercksen 2002
J. G. Dercksen, Kultureller und wirtschaftlicher Austausch zwischen Assyrern und Anatoliern, in: Blum u. a. 2002a, 35–44

Devambez – Kauffmann-Samaras 1981
P. Dévambez – A. Kauffmann-Samaras, in: LIMC I (1981) 586–653 s. v. Amazones

Di Cesare 2011
R. Di Cesare, L'Anakeion, in: E. Greco, Topografia di Atene. Sviluppo urbano e monumenti dalle origini al III sec. d. C., 2. Colline sud-occidentali – Valle dell' Ilisso (Athen 2011) 550 f

Di Palo 1987
F. Di Palo, Dalla Ruvo antica al Museo Archeologico Jatta (Fasano 1987)

Diepolder 1931
H. Diepolder, Die attischen Grabreliefs des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. (Berlin 1931)

Dietrich 2010
N. Dietrich, Figur ohne Raum? Bäume und Felsen in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr. (Berlin 2010)

Dintsis 1986
P. Dintsis, Hellenistische Helme (Rom 1986)

DNP
H. Cancik- H. Schneider (Hrsg.), Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike, Band 1–16 (Stuttgart 1986–2003)

Dohrn 1957
T. Dohrn, Attische Plastik (Krefeld 1957)

Domingo Gygax 2001
M. Domingo Gygax, Untersuchungen zu den lykischen Gemeinwesen in klassischer und hellenistischer Zeit (Bonn 2001)

van Dongen 2007
E. van Dongen, Contacts between pre-classical Greece and the Near East in the context of cultural influences: an overview, in: Rollinger u. a. 2007, 1349

Dörig 1985
J. Dörig, La frise est de l'Héphaisteion (Mainz 1985)

Dörtlük u. a. 2006
K. Dörtlük – B. Varkivanç – T. Kahya – J. des Courtils – M. Doğan Alparslan – R. Boyraz (Hrsg.), Proceedings of the IIIrd Symposium on Lycia 7–10 November 2005 II (Antalya 2006)

Draycott 2010
C. M. Draycott, What does "being 'Graeco-Persian'" mean? An introduction to the papers, Bollettino di Archeologia On line 2010 <https://www.academia.edu/398028/2010_What_does_being_Graeco-Persian_mean_An_introduction_to_the_papers_Bolletino_di_Archeologia_online_0_G1.1_1-6>

Drougou u. a. 1997
S. Drougou – M. Lenventopoulou – L. Marangou – E. an der Meijden – L. Palaiokrassa – I. E. Petrocheilos – Th. Sengelin – I. Touratsoglu in: LIMC VIII (1997) 671–721 Taf. 416–481 s. v. Kentauroi et Kentaurides

Ducrey 1985
P. Ducrey, Guerre et guerriers dans la Grèce antique (Freiburg 1985)

Duistermaat – Regulski 2011
K. Duistermaat – I. Regulski (Hrsg.), Intercultural Contacts in the Ancient Mediterranean. Proceedings of the International conference at the Netherlands-Flemish Institute in Cairo, 25th to 29th October 2008 (Leiden 2011)

Dusinberre 2003
E. R. M. Dusinberre, Aspects of empire in Achaemenid Sardis (Cambridge 2003)

Dusinberre 2013
E. R. M. Dusinberre Empire, authority, and autonomy in Archaemenid Anatolia (New York 2013)

Dyggve u. a. 1934
E. Dyggve – F. Poulsen – K. Rhomaios, Das Heroon von Kalydon (Kopenhagen 1934)

Ebbinghaus 2000
S. Ebbinghaus, A Banquet at Xanthos. Seven Rhytha on the Northern Cella Frieze of the 'Nereid' Monument, in: Tsetskhladze u. a. 2000, 99–109

Eckhardt 1996
H. Eckhardt, Pfeil und Bogen: eine archäologisch-technologische Untersuchung zu urnenfelder- und hallstattzeitlichen Befunden, Internationale Archäologie 21 (Espelkamp 1996)

Egg – Waurick 1990
M. Egg – G. Waurick, Antike Helme. Ausstellungskatalog Speyer 1990 (Mainz 1990)

Eggler a
J. Eggler in: IDD s. v. Bes

Ehling u. a. 2004
K. Ehling – D. Pohl – M. H. Sayar, Kulturbegegnung in einem Brückenland. Gottheiten und Kulte als Indikatoren von Akkulturationsprozessen im Ebenen Kilikien, AMS 53 (Bonn 2004)

Eichler 1944
F. Eichler, Griechische Grabmäler in Wien, JbKuHistSamml 13, 1944, 17–34

Eichler 1947
F. Eichler, Die Ostwand des Heroons von Trysa, AnzWien 84, 1947, 55–72

Eichler 1950
F. Eichler, Die Reliefs des Heroon von Gjölbaschi-Trysa (Wien 1950)

Eichner 1983
H. Eichner, Etymologische Beiträge zum Lykischen der Trilingue vom Letoon bei Xanthos, Orientalia 52, 1983, 48–66

Eichner 2006
H. Eichner, Neues zum lykischen Text der Stele von Xanthos (TL 44), in: Dörtlük u. a. 2006, 231–238

Ekroth 2007
G. Ekroth, Meat in ancient Greece: sacrificial, sacred or secular? Food & History 5, 2007, 249–272

Ekroth 2009
G. Ekroth, The cult oft he Heroes, in: S. Albersmeier (Hrsg.), Heroes: Mortals and Myths in Ancient Greece. Ausstellungskatalog Baltimore (Baltimore 2009) 120–143

Ellinghaus 1997
Ch. Ellinghaus, Aristokratische Leitbilder – Demokratische Leitbilder (Münster 1997)

Ellinghaus 2011
Ch. Ellinghaus, Die Parthenonskulpturen. Der Bauschmuck eines öffentlichen Monumentes der demokratischen Gesellschaft Athens zur Zeit des Perikles (Hamburg 2011)

Erdmann 1977
E. Erdmann, Nordosttor und persische Belagerungsrampe in Alt-Paphos, I. Waffen- und Kleinfunde, Ausgrabungen in Alt-Paphos auf Cypern I (Konstanz 1977)

Erhard 1993
W. Erhard, Der Fries des Lysikratesmonuments, AntPl 22 (1993) 7–67

Evans 1935
A. Evans, The Palace of Minos IV, 2 (London 1935)

Fabricius 1999
J. Fabricius, Die hellenistischen Totenmahlreliefs. Grabrepräsentation und Wertvorstellungen in ostgriechischen Städten (München 1999)

Faist 2001
B. Faist, Der Fernhandel des assyrischen Reiches zwischen dem 14. und 11. Jh. v. Chr. (Münster 2001)

Faust 1989
S. Faust, Fulcra. Figürlicher und ornamentaler Schmuck auf antiken Betten, RM Ergh. 30 (Mainz 1989)

Fehr 1971
B. Fehr, Orientalische und griechische Gelage (Bonn 1971)

Felten 1984
F. Felten, Griechische tektonische Friese archaischer und klassischer Zeit (Waldsassen 1984)

Felten 1993
F. Felten, Die Friese des Appolontempels von Bassai und die nacharchaische arkadische Plastik, in: Palagia – Coulson 1993, 47–56.

Felten – Hoffelner 1987
F. Felten – K. Hoffelner, Die Relieffriese des Poseidontempels in Sounion, AM 102, 1987, 169–184

Fenzl 1986
E. Fenzl, Die Geschichte der Salpinx aus der Sicht der griechischen und römischen Kunst (Dipl. Wien 1986)

Ferrari 2002
G. Ferrari, Figures in Speech. Men and Maidens in Ancient Greece (Chicago 2002)

Finster-Hotz 1984
U. Finster-Hotz, Der Bauschmuck des Athenatempels von Assos. Studien zur Ikonographie (Rom 1984)

Fischer 2009
M. Fischer, The prostitute and her headdress: mitra, sakkos and kekryphalos in Attic red-figure vase-painting, ca. 550 – 450 BCE (Saarbrücken 2009)

Fittschen 1969
K. Fittschen, Untersuchungen zum Beginn der Sagendarstellungen bei den Griechen (Berlin 1969)

Fittschen 1973
K. Fittschen, Der Schild des Achilleus, Archaeologia Homerica (Göttingen 1973)

Flashar u. a. 2003
M. Flashar – R. von den Hoff – B. Kreuzer, Theseus. Der Held der Athener (München 2003)

Fleischer 1983
R. Fleischer, Der Klagefrauensarkophag aus Sidon (Tübingen 1983)

Fleischer 1984
R. Fleischer, Reisenotizen aus Kilikien, AA 1984, 85–104

Fleischer 1998
R. Fleischer, Der Wiener Amazonendarkophag, AntPl 26 (München 1998) 7–54

Fornasier 2001
J. Fornasier, Jagddarstellungen des 6.–4. Jhs. v. Chr. Eine ikonographische und ikonologische Analyse (Münster 2001)

Forti 1967
L. Forti, Una mnesterofonia canosina, AttiMemMagnaGr N. S. 8, 1967, 99–112

Foucart 1910
P. Foucart, Le Zeus de Labranda, MonPiot 18, 1910, 145–175

Foxhall u. a. 2010
L. Foxhall – H.-J. Gehrke – N. Luraghi (Hrsg.), Intentional History – Spinning Time in Ancient Greece (Stuttgart 2010)

Frank 1906
C. Frank, Bilder und Symbole babylonisch-assyrischer Götter, Leipziger semitistische Studien 2, 2 (Leipzig 1906)

Franks 2012
H. M. Franks, Hunters, Heroes, Kings: The Frieze of Tomb II at Vergina (Princeton 2012)

Frede 2004
S. Frede, Gott zum Gruße? Eine Grabstele aus Lykien und die Darstellungen von Priestern auf phönizischen Stelen und karthagischen Sarkophagen, in: Bol – Kreikenbom 2004, 131–141

Frei 1976
P. Frei, Die Trilingue vom Letoon, die lykische Zahlzeichen und das lykische Geldsystem, SNR 55 (1976) 5–15

Frei 1990a
P. Frei, Geschichte Lykiens im Altertum, in: GHH 1990, 7–17

Frei 1990b
P. Frei, Die Götterkulte Lykiens in der Kaiserzeit, ANRW 18, 3 (1990) 1729–1864

Frei 1993
P. Frei, Solymer – Milyer – Termilen – Lykier. Ethnische und politische Einheiten auf der lykischen Halbinsel, in: Borchhardt – Dobesch 1993, 87–97

Frel 1978/79
J. Frel, Le sculpteur des Danseuses, GettyMusJ 6/7, 1978/79, 75–82

Frézouls 1993
E. Frézouls, Les cultes de la Lycie occidentale, in Borchhardt – Dobesch 1993, 203–212

Frielinghaus 2007
H. Frielinghaus, Die Helme von Delphi, BCH 131, 2007, 139–185

Frielinghaus 2011
H. Frielinghaus, Die Helme von Olympia. Ein Beitrag zu Waffenweihungen in griechischen Heiligtümern, OF 33 (Berlin 2011)

Froning 1981
H. Froning, Marmor-Schmuckreliefs mit griechischen Mythen im 1. Jh. v. Chr. (Mainz 1981)

Fuchs 1979
W. Fuchs, Die Skulptur der Griechen ²(München 1979)

Furtwängler 1904
A. Furtwängler, Griechische Vasenmalerei I (München 1904)

Gabelmann 1965
H. Gabelmann, Studien zum frühgriechischen Löwenbild (Berlin 1965)

Gabelmann 1984
H. Gabelmann, Antike Audienz- und Tribunalszenen (Darmstadt 1984)

Gais 1981
R. M. Gais in: LIMC I (1981) 371-379 s. v. Aigisthos

von Gall 1966
H. von Gall, Die paphlagonischen Felsgräber: eine Studie zur kleinasiatischen Kunstgeschichte, IstMitt Beih. 1 (Tübingen 1966)

von Gall 1969/70
H. v. Gall, Beobachtungen zum arsakidischen Diadem und zur parthischen Bildkunst, IstMitt 19/20, 1969/70, 299–318

von Gall 1979
H. v. Gall, Bemerkungen zum Kyrosgrab in Pasargadae und zu verwandten Denkmälern, AMI 12, 1979, 271-279

Gardner 1886
P. Gardner, Sculptured tombs of Hellas (London 1896)

Gebauer 2002
J. Gebauer, Pompe und Thysia. Attische Tieropferdarstellungen auf schwarz- und rotfigurigen Vasen, Eikon. Beiträge zur antiken Bildersprache 7 (Münster 2002)

Geominy 2004
W. Geominy, Die Zeit von 390–360 v. Chr. Grundlagen: Die Reliefplastik, in: Bol 2004, 259–302

Geppert 2006
K. Geppert, Überlegungen zum Polyxena-Sarkophag im Museum von Çanakkale, in: Kreutz – Schweizer 2006, 89–102

Gercke 1970
H. Gercke, Gefäßdarstellungen auf griechischen Vasen (Berlin 1970)

Germini – Kader 2006
B. Germini – I. Kader, Penelope, die Kluge. Geschichte und Deutung einer Frauenfigur, in: I. Kader (Hrsg.), Penelope rekonstruiert. Geschichte und Deutung einer Frauenfigur. Ausstellungskatalog München (München 2006) 27–77

GHH 1990
Götter, Heroen und Herrscher in Lykien. Ausstellungskatalog Schloss Schallaburg (Wien 1990)

Ghirshman 1964
R. Ghirshman, Iran. Protoiranier, Meder und Achämeniden (München 1964)

Giglioli 1935
G. Q. Giglioli, L'arte etrusca (Mailand 1935)

Giorgieri u. a. 2003
M. Giorgieri – M. Salvini – M.-C. Trémouille – P. Vannicelli (Hrsg.), Licia e Lidia prima dell'ellenizzazione. Atti del Convegno internazionale Roma, 11–12 ottobre 1999 (Rom 2003)

Giuliani 1986
L. Giuliani, Bildnis und Botschaft. Hermeneutische Untersuchungen zur Bildniskunst der römischen Republik (Frankfurt 1986)

Giuliani 1995
L. Giuliani, Tragik, Trauer und Trost. Bildervasen für eine apulische Totenfeier (Berlin 1995)

Giuliani 2003
L. Giuliani, Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst (München 2003)

Giuliani 2010
L. Giuliani, Myth as past? On the Temporal Aspect of Greek Depictions of Legend, in: L. Foxhall – H.-J. Gehrke – N. Luraghi (Hrsg.), Intentional History: Spinning Time in Ancient Greek (Stuttgart 2010) 35–56

Giuliani 2014
L. Giuliani, Mythen- versus Lebensbilder? Vom begrenzten Gebrauchswert einer beliebten Opposition, in: Dally u. a. 2014, 204–226

Giuliani – Schmidt 2010
L. Giuliani – G. Schmidt, Ein Geschenk für den Kaiser. Das Geheimnis des großen Kameo (München 2010)

Gkikaki 2014
M. Gkikaki, Die weiblichen Frisuren auf den Münzen und in der Großplastik der klassischen und hellensitischen Zeit. Typologie und Ikonologie, Internationale Archäologie 126 (Rahden/Westf. 2014)

Godart – De Caro 2008
L. Godart – St. De Caro (Hrsg.), Nostoi. Capolavori ritrovati. Ausstellungskatalog Rom 2008 (Loreto 2007)

Godehardt 2009
E. Godehardt, Der skythische Bogen, in: V. Alles (Hrsg.), Reflexbogen. Geschichte und Herstellung (Ludwigshafen 2009)

Goette 1988
H. R. Goette, Mulleus, Embas, Calceus. Ikonografische Studien zu römischem Schuhwerk, JdI 103, 1988, 401–464

von Graeve 1970
V. von Graeve, Der Alexandersarkophag und seine Werkstatt, IstForsch 28 (Berlin 1970)

Grassinger 1991
D. Grassinger, Römische Marmorkratere (Mainz 1991)

Greco 2001
G. Greco, Il Santuario di Hera alla foce del Sele (Salerno 2001)

Greger 1908
M. Greger, Schildformen und Schildschmuck bei den Griechen (Erlangen 1908)

Gruben 2001
G. Gruben, Tempel und Heiligtümer der Griechen ⁵(München 2001)

Gruen 2011
E. S. Gruen (Hrsg.), Cultural identity in the ancient Mediterranean (Los Angeles 2011)

Gruen 2011a
E. S. Gruen, Herodotus and Persia, in: Gruen 2011, 67–85

Gschwantler 1993
K. Gschwantler, Bäume, Säulen, Mauern: Zum Fugenschluß der Reliefs von Gölbaşi-Trysa, in: Borchhardt – Dobesch 1993, 77–85

Gschwantler 2002
K. Gschwantler, Das Heroon von Trysa, in: AK Berlin 2002, 131–135

Güntner 1994
G. Güntner, Göttervereine und Götterversammlungen auf attischen Weihreliefs. Untersuchung zur Typologie und Bedeutung (Würzburg 1994)

Güntner 1997
G. Güntner in: LIMC VIII Suppl. (1997) 956–978 s. v. Persephone

Gurlitt 1894
W. Gurlitt, Zum Heroon von Gjölbaschi-Trysa, AM 19, 1894, 283–289

Hagemann 1919
A. Hagemann, Griechische Panzerung I. Der Metallharnisch (Leipzig 1919)

Hägg 1998
R. Hägg (Hrsg.), Ancient Greek Cult Practice from the Archaeological Evidence. Proceedings of the 4th International Seminar on Ancient Greek Cult, Athens, 22–24 October 1993, OpArch, Ser. 8. 15 (Stockholm 1998)

Hales – Hodos 2010
S. Hales – T. Hodos (Hrsg.), Material culture and social identities in the ancient world (Cambridge 2010)

Hall 2007
J. M. Hall, The Creation and Expression of Identity: the Greek World, in: S. E. Alcock – R. Osborne (Hrsg.), Classical Archaeology (Oxford 2007) 337–354

Halm-Tisserant – Siebert 1997
M. Halm-Tisserant – G. Siebert in: LIMC VIII (1997) 891–902 s. v. Nymphai

Hamblin 2006
W. J. Hamblin, Warfare in the Ancient Near East to 1600 BC: Holy Warriors and the Dawn of History (London 2006)

Hamiaux 2001
M. Hamiaux, Musée du Louvre. Les sculptures grecques I. Des origines à la fin du IVe siècle avant J.-C. ²(Paris 2001)

Hampe – Krauskopf 1981
R. Hampe – I. Krauskopf in: LIMC I (1981) 494–429 s. v. Alexandros

Hanson 1991
V. D. Hanson, Hoplites: The Classical Greek Battle Experience (London 1991)

Harari 2009
M. Harari in: LIMC Supplementum I (2009) 171–177 s. v. Dionysos

Harl-Schaller 197275
F. Harl-Schaller, Zur Entstehung und Bedeutung des attischen Lebes Gamikos, ÖJh 50, 1972–75, Beibl. 151–170

Harris 2005
W. V. Harris (Hrsg.), Rethinking the Mediterranean (Oxford 2005)

Harrison 1988
E. Harrison, „Theseum" East Frieze: Color Traces and Attachment Cuttings, Hesperia 57, 1988, 339–349

Harrison 1997
E. B. Harrison, The Glories of the Athenians: Observations on the Programme of the Frieze of the Temple of Athena Nike, in: Buitron-Oliver 1997, 109–125

Hart 2005
G. Hart (Hrsg.), Routledge Dictionary of Egyptian Gods and Godesses ²(Florence, Kentucky 2005)

Haspels 1936
C. H. E. Haspels, Attic Black-figured Lekythoi (Paris 1936)

Hausmann 1994
Ch. Hausmann in: LIMC VII (1994) 291–295 s. v. Penelope

Hausmann 1960
U. Hausmann, Griechische Weihreliefs (Berlin 1960)

Hausmann 1986
U. Hausmann, Zu neuen Odyssee- und Odysseus-Bildern auf hellenistischen Reliefbechern, in: E. Böhr – W. Martini (Hrsg.), Studien zur Mythologie und Vasenmalerei. Festschrift Konrad Schauenburg (Mainz 1986) 197–202

Head 1992
D. Head, The Achaemenid Persian Army (Stockport 1992)

Hedreen 2001
G. Hedreen, Capturing Troy. The Narrative Functions of Landscape in Archaic and Early Classical Greek Art (Ann Arbor 2001)

Heftner – Tomaschitz 2004
H. Heftner – K. Tomaschitz (Hrsg.), Ad fontes! Festschrift Gerhard Dobesch (Wien 2004)

Hein 1994
I. Hein (Red.), Pharaonen und Fremde. Dynastien im Dunkel. Ausstellungskatalog Wien (Wien 1994)

Heinz 2010
M. Heinz, Heldenkonstruktion oder: Naramsin, König von Akkad: Ein Held? Ein Heldengott? Ein schwacher Herrscher? Eine knappe Notiz zu dem Thema, in: Meyer – von den Hoff 2010a, 21–28

Heinz a
R. Heinz, Das Mausoleum von Belevi. Bauforschung, FiE 6/1 (in Druck)

Held 2013
W. Held, Heiligtümer und lokale Identität auf der karischen Chersones, in: Brun u. a. 2013, 93-100

Hemmer 1966
H. Hemmer, Über das Aussehen des altgriechischen Löwen, Panthera leo sp., Säugetierkundliche Mitteilungen 14, 1966, 297–303

Henry 2009
O. Henry, Tombes de Carie. Architecture funéraire et culture carienne, VIe–IIe s. av. J.-C. (Rennes 2009)

Henry 2013a
O. Henry (Hrsg.), 4th century Karia: Defining a Karian identity under the Hekatomnides (Paris 2013)

Henry 2013b
O. Henry, Tombes cariennes, tombes lyciennes: un processus analogue de pétrification architecturale?, in: Brun u. a. 2013, 257–268

Herbig 1940
R. Herbig, Philister und Dorier, JdI 55, 1940, 58–89

Hermary 1986a
A. Hermary in: LIMC III (1986) 108–112 s. v. Bes (Cypri et in Phoinicia)

Hermary 1986b
A. Hermary in: LIMC III (1986) 567–593 s. v. Dioskouroi

Herrmann 1966
H.-V. Herrmann, Die Kessel der orientalisierenden Zeit I. Kesselattaschen und Reliefuntersätze, OF 6 (1966)

Hickmann 1949
H. Hickmann, Catalogue Général des Antiquités Égyptiennes du Musée du Caire, Nos. 69201–69852. Instruments de Musique (Kairo 1949)

Hildebrandt 2006
F. Hildebrandt, Die attischen Namenstelen. Untersuchungen zu Stelen des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. (Berlin 2006)

Hill 1897
G. F. Hill, A catalogue of the Greek coins in the British Museum 19. Catalogue of the Greek coins of Lycia, Pamphylia, and Pisidia (London 1897)

Hiller 1971
F. Hiller, Formgeschichtliche Untersuchungen zur griechischen Statue des späten 5. Jahrhunderts v. Chr. (Mainz 1971)

Hiller 1972
H. Hiller, Penelope und Eurykleia? Vorbemerkungen zur Rekonstruktion einer Statuengruppe, AA 87, 1972, 47–67

Hiller 1975
H. Hiller, Ionische Grabreliefs der ersten Hälfte des 5. Jhs. v. Chr., IstMitt Beih. 12 (Tübingen 1975)

Hiller 1993
St. Hiller, Lykier und Lykien bei Homer und in mykenischer Zeit, in: Borchhardt – Dobesch 1993, 107–111

Himmelmann 1977
N. Himmelmann, Phidias und die Parthenon-Skulpturen, in: A: Lippold – N. Himmelmann (Hrsg.), Bonner Festgabe Johannes Straub, BJb Beih. 39 (Bonn 1977) 67–90

Himmelmann 1988
N. Himmelmann, Planung und Verdingung der Parthenon-Skulpturen, in: Bathron, Festschrift Hans Drerup (Saarbrücken 1988) 213–224

Himmelmann 1997
N. Himmelmann, Tieropfer in der griechischen Kunst (Opladen 1997)

Hitzl 1982
K. Hitzl, Die Entstehung und Entwicklung des Volutenkraters von den frühen Anfängen bis zur Ausprägung des kanonischen Stils in der attisch schwarzfigurigen Vasenmalerei (Frankfurt 1982)

Höckmann 2003
U. Höckmann, Zu Komposition und Inhalt des Parthenonfrieses, in: Bol 2003, 160–169

Höckmann – Vittmann 2005
U. Höckmann – G. Vittmann, Griechische und karische Söldner in Ägypten in archaischer Zeit (7.–6. Jahrhundert v. Chr.). Archäologische Zeugnisse, in: Beck u. a. 2005, 97–103

Hodos 2010
T. Hodos, Local and global perspectives in the study of social and cultural identities, in: Hales – Hodos 2010, 3–31

Hölbl 2007
G. Hölbl, Ionien und Ägypten in archaischer Zeit, in: Cobet u. a. 2007, 447–461

Hoepfner 2004
W. Hoepfner, in: Vollkommer 2004, 334–338 s. v. Pytheos

von den Hoff 2001
R. von den Hoff, Die Posen des Siegers. Die Konstruktion von Überlegenheit in attischen Theseusbildern des 5. Jahrhunderts v. Chr., in: R. von den Hoff – S. Schmidt (Hrsg.), Konstruktionen von Wirklichkeit. Bilder des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. (Stuttgart 2001), 73-88

von den Hoff 2003
R. von den Hoff, Theseus und Skiron, in: Flashar u. a. 2003, 23–25

von den Hoff 2009a
R. von den Hoff, Odysseus, An Epic Hero with a Human Face, in: S. Albersheimer (Hrsg.), Heroes. Mortals and Myths in Ancient Greece (Baltimore 2009) 57–65

von den Hoff 2009b
R. von den Hoff, Herakles, Theseus and the Athenian Treasury at Delphi, in: Schultz – von den Hoff 2009, 96–104

von den Hoff 2010a
R. von den Hoff, Theseus – Stadtgründer und Kulturheros, in: E. Stein-Hölkeskamp – K.-J. Hölkeskamp (Hrsg.), Die griechische Welt: Erinnerungsorte der Antike (München 2010) 300–315

von den Hoff 2010b
R. von den Hoff, Media for Theseus, or: The Different Images of the Athenian Polis-Hero, in: Foxhall u. a. 2010, 161–188

von den Hoff u. a. 2013
R. von den Hoff – R. G. Asch – A. Aurnhammer – U. Bröckling – B. Korte – J. Leonhard – B. Studt, Helden – Heroisierungen – Heroismen. Transformationen und Konjunkturen von der Antike bis zur Moderne, Konzeptionelle Ausgangspunkte des Sonderforschungsbereichs 948, in: U. Bröckling – B. Korte – B. Studt (Hrsg.), Helden. Heroes. Héros, 1/1, 2013, 7–14

Hoffelner 1988
K. Hoffelner, Die Metopen des Athener Schatzhauses. Ein neuer Rekonstruktionsversuch, AM 103, 1988, 77–117

Hoffmann 1961
H. Hoffmann, The Persian Origin of Attic Rhyta, AntK 4, 1961, 21–26

Hoffmann 1997
H. Hoffmann, Sotades. Symbols of Immortality on Greek Vases (Oxford 1997)

Hofkes-Brukker 1975
Ch. Hofkes-Brukker – A. Mallwitz, Der Bassai-Fries in der ursprünglich geplanten Anordnung (München 1975) 43–142

Hölbl 1999
G. Hölbl, Funde aus Milet VIII. Die Aegyptiaca vom Aphroditetempel auf dem Zeytintepe, JdI 1999, 345–371

Hölbl 2005
G. Hölbl, Ägyptisches Kulturgut in der griechischen Welt im frühen ersten Jahrtausend vor Christus (10.–6. Jahrhundert v. Chr.), in: Beck u. a. 2005, 114–132

Hölscher 1972
F. Hölscher, Die Bedeutung archaischer Tierkampfbilder (Würzburg 1972)

Hölscher 1980
F. Hölscher, Der Raub der Kore im 5. Jahrhundert, in: H. A. Cahn – E. Simon (Hrsg.), Tainia. Festschrift Roland Hampe (Mainz 1980) 173–179

Hölscher 1973
T. Hölscher, Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. (Würzburg 1973)

Hölscher 2000a
T. Hölscher, Bellerophon am Tempel der Athena Nike und der Feldzug des Melesandros in Lykien, in: Işık 2000, 99–106

Hölscher 2000b
T. Hölscher, Feindwelten – Glückswelten: Perser, Kentauren und Amazonen, in: T. Hölscher (Hrsg.), Gegenwelten zu den Kulturen Griechenlands und Roms in der Antike (München 2000) 287–320

Hölscher 2002
T. Hölscher (Hrsg.), Klassische Archäologie. Grundwissen (Darmstadt 2002)

Hölscher 2009
T. Hölscher, Architectural Sculpture: Messages? Programs? Towards Rehabilitating the Notion of 'Decoration', in: Schultz – von den Hoff 2009, 54–67

Hölscher 2011
T. Hölscher, Myths, Images, and the Typology of Identities in Early Greek Art, in: Gruen 2011, 47–65

Hölscher – Simon 1976
T. Hölscher – E. Simon, Die Amazonenschlacht auf dem Schild der Athena Parthenos, AM 91, 1976, 115–148

Hölscher 1990
U. Hölscher, Die Odyssee. Epos zwischen Märchen und Roman [3](München 1990)

van Hoorn 1951
G. van Hoorn, Choes and Anthesteria (Leiden 1951)

Houston 1954
M. G. Houston, Ancient Egyptian, Mesopotamian and Persian costume and decoration [2](London 1954)

Huber 2001
I. Huber, Ikonographie der Trauer in der Griechischen Kunst, Peleus 10 (Mannheim 2010)

Hülden 2001
O. Hülden, Überlegungen zur Bedeutung der Amazonomachie am Maussolleion von Halikarnassos, in: Klinkott 2001, 83–105

Hülden 2006
O. Hülden, Gräber und Grabtypen im Bergland von Yavu (Zentrallykien). Studien zur antiken Grabkultur in Lykien, Antiquitas, Reihe 3, Bd. 45 (Bonn 2006)

Hülden 2007
O. Hülden, Überlegungen zur identitätsstiftenden Wirkung lykischer Gräber, in: R. Sörries (Hrsg.), Creating Identities. Die Funktion von Grabmalen und öffentlichen Denkmalen in Gruppenbildungsprozessen, Internationale Fachtagung vom 30. Oktober bis 2. November 2003 Kassel, Kasseler Studien zur Sepulkralkultur 11 (Kassel 2007) 120–133

Hülden 2010
O. Hülden, Lykische Studien 9: Die Siedlung von Kyaneai in Zentrallykien, Teil 2. Die Nekropolen von Kyaneai, Tübinger Althistorische Studien 5,2 (Bonn 2010)

IDD
Iconography of Deities and Demons in the Ancient Near East, Orbis Biblicus et Orientalis. Series Archaeologica (2016, in Druck) <http://www.religionswissenschaft.uzh.ch/idd/index.php>

İdil 1985
V. İdil, Likya Lahitleri (Ankara 1985)

Imhoof-Blumer – Keller 1889
F. Imhoof-Blumer – O. Keller, Tier- und Pflanzenbilder auf Münzen und Gemmen des Klassischen Altertums (Leipzig 1889)

Insoll 2007
Th. Insoll, Configuring identities in archaeology, in: Th. Insoll (Hrsg.), The archaeology of identities: a reader (London 2007) 1–18

Işık 2000
C. Işık (Hrsg.), Studien zur Religion und Kultur Kleinasiens und des ägäischen Bereiches. Festschrift Baki Öğün, AMS 39 (Bonn 2000)

Işık 1998
F. Işık, Zum Typus des Temenosgrabes in Lykien, IstMitt 48, 1998, 157–172

Işık 2005
F. Işık, Die Vergöttlichung der lykischen Dynasten, in: H. İşkan – F. Işık (Hrsg.), Grabtypen und Toten-

kult im südwestlichen Kleinasien, Internationales Kolloquium, Antalya, 4.–8. Oktober 1999 (Antalya 2005) 107–124

Işın 1994
G. Işın, The Easternmost Reliefed Rock Tomb in Lycia – "Topal Gavur" at Asartaş, Lykia 1, 1994, 68–77

İşkan 2002
H. İşkan, Zum Totenkult in Lykien I: Ein datierbares Felsgrab in Patara und Leichenspiele in Lykien, IstMitt 52, 2002, 273–309

İşkan 2004
H. İşkan, Zum Totenkult in Lykien II: Schlachtopfer an lykischen Gräbern, in: T. Korkut (Hrsg.), Anatolu'da Doğdu, Festschrift Fahri Işık (Istanbul 2004) 379–417

İşkan – Işık 2001/2002
H. İşkan – F. Işık (Hrsg.), Grabtypen und Totenkult im südwestlichen Kleinasien, Akten des Internationalen Kolloquiums Antalya, 4.–8. Oktober 1999, Lykia 6, 2001/2002

Jacobs 1987
B. Jacobs, Griechische und persische Elemente in der Grabkunst Lykiens zur Zeit der Achämenidenherrschaft, BAR 78 (Jonsered 1987)

Jacobs 1993
B. Jacobs, Die Stellung Lykiens innerhalb der achämenidisch-persischen Reichsverwaltung, in: Borchhardt – Dobesch 1993, 63–69

Jacobs – Rollinger 2010
B. Jacobs – R. Rollinger (Hrsg.), Der Achämenidenhof, Akten des 2. Internationalen Kolloquiums zum Thema „Vorderasien im Spannungsfeld klassischer und orientalischer Überlieferungen", Landgut Castelen bei Basel, 23.–25. Mai 2007 (Wiesbaden 2010)

Jacquemin 1986
A. Jacquemin in: LIMC III (1988) 249–259 s. v. Chimaira

Jameson 1991
M. H. Jameson, Sacrifice before Battle, in: Hanson 1991, 197–227

Jameson 1994
M. H. Jameson, The Ritual of the Athena Nike Parapet, in: Osborne –Hornblower 1994, 307–324

Janssen 1957
A. J. Janssen, Het antieke tropaion (Brüssel 1957)

Jarva 1995
E. Jarva, Archaiologia on Archaic Greek Body Armour (Rovaniemi 1995)

Jarva 2013
E. Jarva, Arms and Armor. Part I: Arming Greeks for Battle, in: B. Campbell – L. A. Tritle (Hrsg.), The Oxford Handbook of Warfare in the Classical World (Oxford 2013) 395–418

Jenkins 2000
I. Jenkins, Cypriot Limestone Sculpture from Cnidus, in: Tsetskhladze u. a. 2000, 153–162

Jenkins 2002
I. Jenkins, The Parthenon Frieze (London 1994, Nachdruck 2002)

Jenkins 2006
I. Jenkins, Greek Architecture and its Sculpture in the British Museum (London 2006)

Jenkins – Middleton 1988
I. D. Jenkins – A. P. Middleton, Paint on the Parthenon Sculptures, BSA 83, 1988, 183–207

Jenkins – Williams 1985
I. Jenkins – D. Williams, Sprang Hair Nets. Their Manufacture and Use in Ancient Greece, in: AJA 89, 1985, 411–418

Jenkins – Williams 1993
I. Jenkins – D. Williams, The Arrangement of the Sculptured Frieze from the Temple of Apollo Epikourios at Bassae, in: Palagia – Coulson 1993, 57–77

Jenkins – Waywell 1997
I. Jenkins – G. Waywell (Hrsg.), Sculptors and Sculpture of Caria and the Dodecanese, Proceedings of the 1994 conference London (London 1997)

Jenkins u. a. 1997
I. Jenkins – C. Gratziu – A. Middleton, The polychromy of the Mausoleum, in: Jenkins – Waywell 1997, 35–41

Jeppesen 1997
K. Jeppesen, The Mausoleum at Halicarnassus, sculptural decoration and architectural background, in: Jenkins – Waywell 1997, 42–48

Jones 1997
S. Jones, The Archaeology of Ethnicity: constructing identities in the past and present (London 1997)

Jones Roccos 1992
L. Jones Roccos in : LIMC VI (1992) 319–322 s. v. Lynkeus et Ida

Jones Roccos 1994
L. Jones Roccos in : LIMC VII (1994) 332–348 s. v. Perseus

Jongkees 1948
J. H. Jongkees, New Statues by Bryaxis, JHS 68, 1948, 29–39

Junkelmann 1990
M. Junkelmann, Die Reiter Roms. Teil I: Reise, Jagd, Triumph und Circusrennen (Mainz 1990)

Junker 2005
K. Junker, Griechische Mythenbilder: eine Einführung in ihre Interpretation (Stuttgart 2005)

Kaempf-Dimitriadou 1981
S. Kaempf-Dimitriadou in: LIMC I (1981) 724–735 s. v. Amphitrite

Kahil – Icard 1988
L. Kahil – N. Icard in: LIMC IV (1988) 498–563 s. v. Hélène

Kaltsas 2002a
N. Kaltsas, Die Kore und der Kouros aus Myrrhinous, AntPl 28 (München 2002) 7–39

Kaltsas 2002b
N. Kaltsas, Sculpture in the National Archaeological Museum, Athens (Los Angeles 2002)

Kaminski 2004
G. Kaminski, Reliefplastik, in: Bol 2004, 51–65

Kammerzell 1993
F. Kammerzell, Studien zur Sprache und Geschichte der Karer in Ägypten (Wiesbaden 1993)

Kammerzell 2001
F. Kammerzell, Die Geschichte der karischen Minderheit in Ägypten, in: U. Höckmann – D. Kreikenbom (Hrsg.), Naukratis. Die Beziehungen zu Ostgriechenland, Ägypten und Zypern in archaischer Zeit, Akten der Table Ronde in Mainz, 25.–27. November 1999 (Möhnesee 2001) 233–255

Kaptan 2000
D. Kaptan, Perseus, Ketos, Andromeda and the Persians, in: Işık 2000, 135–144

Kaptan 2010
D. Kaptan, From Xenophon to Kritoboulos: Notes on Daskyleion and the Satrapal court, in: Jacobs – Rollinger 2010, 829–852

Karusu 1970
S. Karusu, Die ‚schutzflehende' Barbarini, AntK 13, 1970, 34–47

Kebric 1983
R. B. Kebric, The paintings in the Cnidian Lesche at Delphi and their historical context, Mnemosyne Suppl. 80 (Leiden 1983)

Keen 1992a
A. G. Keen, Athenian campaigns in Karia and Lykia during the Peloponnesian War, JHS 113, 1992, 152–157

Keen 1992b
A. Keen, The dynastic tombs of Xanthos – Who was buried where?, AnatSt42, 1992, 53–63

Keen 1993
A. Keen, Gateway from the Aegean to the Mediterranean: The Strategic Value od Lycia down to the Fourth Century B.C., in: Borchhardt – Dobesch 1993, 71–77

Keen 1998
A. Keen, Dynastic Lycia. A political history of the Lycians and their relations with foreign powers c. 545–362 B.C., Mnemosyne Suppl. 178 (Leiden 1998)

Keller 1909
O. Keller, Die antike Tierwelt I: Säugetiere (Leipzig 1909)

Kenner 1970
H. Kenner, Der Fries des Tempels von Bassae-Phigalia (Wien 1946, Nachdruck Rom 1970)

Kienitz 1981
F.-K. Kienitz, Völker im Schatten. Die Gegenspieler der Griechen und Römer von 1200 v. Chr. – 200 v. Chr. (München 1981)

Kilian-Dirlmeier 1993
I. Kilian-Dirlmeier, Die Schwerter in Griechenland (außerhalb der Peloponnes), Bulgarien und Albanien, PBF IV.12 (Stuttgart 1993)

K'imšiašvili – Narimanišvili 1995/1996
K. K'imšiašvili – G. Narimanišvili, A Group of Iberian Fire-temples, AMI 28, 1995/1996, 309–318

King 1915
L. W. King, Bronze Reliefs from the Gates of Shalmaneser, King of Assyria B.C. 860825 (London 1915)

Kjeldsen – Zahle 1975
K. Kjeldsen – J. Zahle, Lykische Gräber. Ein vorläufiger Bericht, AA 1975, 312–350

Kjellberg 1926
E. Kjellberg, Studien zu den attischen Reliefs des V. Jahrhunderts v. Chr. (Uppsala 1926)

Kjellberg 1940
L. Kjellberg, Die architektonischen Terrakotten. Die Ergebnisse der Ausgrabungen 1902–1934, Larisa am Hermos II (Stockholm 1940)

Kleemann 1958
I. Kleemann, Der Satrapen-Sarkophag aus Sidon, IstForsch 20 (Berlin 1958)

Kleiner 1972
F. S. Kleiner, The Calydonian Hunt: a reconstruction of a Painting from the Circle of Polygnotos, AntK 15, 1972, 7–19

Kleiss 1996
W. Kleiss, Bemerkungen zum Pyramid tomb in Sardes, IstMitt 46, 1996, 135–140

Kleiss 2000
W. Kleiss, Die „Persepolis-Rosette", in: Işık 2000, 165–170

Klinkott 2001
H. Klinkott, Anatolien im Lichte kultureller Wechselwirkungen: Akkulturationsphänomene in Kleinasien und seinen Nachbarregionen während des 2. und 1. Jahrtausends v. Chr. (Tübingen 2001)

Klinkott 2002
H. Klinkott, Zur politischen Akkulturation unter den Achaimeniden. Der Testfall Karien, in: Blum u. a. 2002a, 173–204.

Klinkott 2005
H. Klinkott, Der Satrap. Ein achaimenidischer Amtsträger und seine Handlungsspielräume (Frankfurt 2005)

Knauer 1985
E. R. Knauer, Ex oriente vestimenta. Trachtgeschichtliche Beobachtungen zu Ärmelmantel und Ärmeljacke, in: ANRW II 12, 3 (1985) 578–741

Knell 1980
H. Knell, Grundzüge der griechischen Architektur (Darmstadt 1980)

Knell 1990
H. Knell, Mythos und Polis. Bildprogramme griechischer Bauskulptur (Darmstadt 1990)

Knittlmayer 1997
B. Knittlmayer, Die attische Aristokratie und ihre Helden. Untersuchungen zu den Darstellungen des trojanischen Sagenkreises im 6. und frühen 5. Jahrhundert v. Chr., Archäologie und Geschichte 7 (Heidelberg 1997)

Koch 1975
G. Koch, ASR XII 6. Die Mythologischen Sarkophage. Meleager (Berlin 1975) 72–75

Koch 2001
H. Koch, Persepolis (Mainz 2001)

Koch-Brinkmann – Posamentir 2010
U. Koch-Brinkmann – R. Posamentir, Die Grabstele der Paramythion, in: Brinkmann – Scholl 2010, 170–185

Koeller 2010
A.-S. Koeller, Greek Periboulous Tombs in the 4th Century B.C.: An Athnenian Model of Funerary Monument?, in: Lohmann – Mattern 2010, 183–188

Koepp 1907
F. Koepp, Zum Westfries des Heroon von Trysa, JdI 22, 1907, 70–77

Kolb 1993
F. Kolb (Hg.), Lykische Studien 1: Die Siedlungskammer von Kyaneai, AMS 9 (Bonn 1993)

Kolb 1994
F. Kolb, Neue Zeugnisse zur Intensität griechischen Einflusses im Lykien der klassischen Epoche, Lykia 1 (Antalya 1994) 12–14

Kolb 1995
F. Kolb (Hg.), Lykische Studien 2: Forschungen auf dem Gebiet der Polis Kyaneai in Zentrallykien. Bericht über die Kampagne 1991, AMS 18 (Bonn 1995)

Kolb 1996
F. Kolb, Überlegungen zur politischen Geographie in klassischer Zeit, in: Blakolmer u. a. 1996 (I), 609–636

Kolb 1996a
F. Kolb (Hg.), Lykische Studien 3: Die Siedlungskammer von Kyaneai in Lykien. Bericht über Feldforschungen im Yavu-Bergland im Sommer 1992, AMS 24 (Bonn 1996)

Kolb 1998
F. Kolb (Hg.), Lykische Studien 4: Feldforschungen auf dem Gebiet von Kyaneai (Yavu-Bergland). Ergebnisse der Kampagnen 1993/4, AMS 29 (Bonn 1998)

Kolb 1999
F. Kolb, Kulte und Heiligtümer im archaischen und klassischen Lykien, in: O. Lordkipanidzé – P. Lévèque (Hrsg.), Religions du Pont-Euxin, Actes du VIII[e] symposium de Vani (Cochlide) 1997 (Paris 1999) 155–171

Kolb 2000
F. Kolb, Von der Burg zur Polis. Akkulturation in einer kleinasiatischen „Provinz", in: Jahrbuch des Historischen Kollegs 2000, 39–83

Kolb 2003
F. Kolb, Aspekte der Akkulturation in Lykien in archaischer und klassischer Zeit, in: Giorgieri u. a. 2003, 207–237

Kolb 2003a
F. Kolb (Hg.), Lykische Studien 6: Feldforschungen auf dem Gebiet der Polis Kyaneai in Zentrallykien. Bericht über die Ergebnisse der Kampagnen 1996 und 1997, AMS 48 (Bonn 2003)

Kolb 2006
F. Kolb (Hrsg.), Lykische Studien 7: Die Chora von Kyaneai (Bonn 2006)

Kolb 2008a
F. Kolb, Burg – Polis – Bischofssitz. Geschichte der Siedlungskammer von Kyaneai in der Südwesttürkei (Mainz 2008)

Kolb 2008b
F. Kolb, Akkulturation und epichorische Tradition in der lykischen Architektur, in: Pirson – Wulf-Rheidt 2008, 48–59

Kolb 2013
F. Kolb, Le pouvoir politique et son cadre architectural en Lycie antique, in: Brun u. a. 2013, 113–126

Kolb – Kupke 1989
F. Kolb – B. Kupke, Lykien, AW Sondernr. 1989

Kolb – Tietz 2001
F. Kolb – W. Tietz, Zagaba: Münzprägung und politische Geographie in Zentrallykien, Chiron 31, 2001, 347–416

Konuk 2013
K. Konuk, Coinage and Identities under the Hekatomnides, in: Henry 2013, 101–121

Kopanias 2006
K. Kopanias, Kimon, Mikon und die Datierung des Athener Theseion, in: Kreutz – Schweizer 2006, 155–163

Körte 1916
G. Körte, Zu den Friesen von Gjölbaschi, der ionischen Kunst und Polygnot, JdI 31, 1916, 257–288

Kosmopoulou 2002
A. Kosmopoulou, The Iconography of Sculptured Statue Bases in the Archaic and Classical Periods (Madison 2002)

Kossatz-Deissmann 1981
A. Kossatz-Deissmann in: LIMC I (1981) 72–95 s. v. Achilleus VIII. Das Troilosabenteuer

Kossatz-Deissmann 1988
A. Kossatz-Deissmann in: LIMC IV (1988) 659–719 s. v. Hera

Kossatz-Deissmann 1992
A. Kossatz-Deissmann in: LIMC VI (1992) 410 s. v. Melanippos

Kossatz-Deissmann 1994
A. Kossatz-Deissmann in: LIMC VII (1994) 176-188 s. v. Paridis Iudicium

Kossatz-Deissmann 1997
A. Kossatz-Deissmann in: LIMC VIII (1997) 91–94 s. v. Troilos

Kottsieper 2001
I. Kottsieper, Die „Trilingue" aus dem Letoheiligtum von Xanthos, in: O. Kaiser (Hrsg.), Texte aus der Umwelt des Alten Testaments, Ergänzungslieferung (Gütersloh 2001) 194–199

Krall 1889
J. Krall, Über den ägyptischen Gott Bes, in: Benndorf – Niemann 1889, 72–96

Krauskopf 1974
I. Krauskopf, Der thebanische Sagenkreis und andere griechische Sagen in der etruskischen Kunst (Mainz 1974)

Krauskopf 1981a
I. Krauskopf in: LIMC I (1981) 231–240 s. v. Adrastos

Krauskopf 1981b
I. Krauskopf in: LIMC I (1981) 691–713 s. v. Amphiaraos

Krauskopf 1986
I. Krauskopf in: LIMC III (1986) 259–269 s. v. Chimaira (in Etruria)

Krauskopf 1988
I. Krauskopf – S.-C. Dahlinger in: LIMC IV (1988) 285–330 s. v. Gorgo, Gorgones

Krauskopf 1988a
I. Krauskopf in: LIMC IV (1988) 26–37 s. v. Eteokles

Krauskopf 1990
I. Krauskopf in: LIMC V (1990) 952–963 s. v. Kapaneus

Krauskopf 1994
I. Krauskopf in: LIMC VII (1994) 730–748 s. v. Septem

Krauskopf u. a. 1997
I. Krauskopf – E. Simon – B. Simon in: LIMC VIII (1997) 780–803 s. v. Mainades

Krefter 1991
F. Krefter, Persepolis Rekonstr. TeherForsch 3 (Berlin 1991)

Kreikenbom 2004
D. Kreikenbom, Der Reiche Stil: Bilder der Gesellschaft, in: Bol 2004, 185–258

Krentz 1991
P. Krentz, The Salpinx in Greek Warfare, in: Hanson 1991, 110–120

Kreutz – Schweizer 2006
N. Kreutz – B. Schweizer (Hrsg.), Tekmeria, Beiträge für Werner Gauer (Münster 2006)

Kriller 1992
B. Kriller, Die Grenzen der Freiheit: Künstler, Kustos und Ausstattungsmalerei am Beispiel der Antikensammlung des Kunsthistorischen Museums, JBKuHistSamml 88, 1992, 158–187

Kriller 2000
B. Kriller, Wissen im Bild. Das Kunsthistorische Museum: Architektur als Instrument der Erinnerung – Malerei als Zeuge der Wissenschaft, in: M. Csáky – P. Stachel (Hrsg.), Speicher des Gedächtnisses. Bibliotheken, Museen, Archive, Teil 1. Absage an und Wiederherstellung von Vergangenheit, Kompensation von Geschichtsverlust (Wien 2000) 215–228

Kriller – Kugler 1991
B. Kriller – G. Kugler, Das Kunsthistorische Museum. Die Architektur und Ausstattung. Ideen von Wirklichkeit des Gesamtkunstwerkes (Wien 1991)

Kron 1981
U. Kron in: LIMC I (1981) 420–431 s. v. Aithra

Krug 1979
A. Krug, Die Friese des Tempels am Ilissos, AntPl 18 (Berlin 1979) 7–21

Krumeich 2002
R. Krumeich, Porträts und Historienbilder der klassischen Zeit, in: AK Berlin 2002, 209–240

Kuban 2012
Z. Kuban, Die Nekropolen von Limyra : bauhistorische Studien zur klassischen Epoche Forschungen in Limyra 4 (Wien 2012)

Kübler 1959
K. Kübler, Die Nekropole des späten 8. bis frühen 6. Jahrhunderts, Kerameikos 6, 1 (Berlin 1959)

Kugler 1982
G. Kugler, Das Kunsthistorische Museum in Wien und seine Sammlungen (Wien 1982)

Kuhrt 2007
A. Kuhrt, ‚Ex Oriente Lux': how we may widen our perspectives on ancient history, in: Rollinger u. a. 2007, 616–632

Kuhrt 2013
A. Kuhrt, Aspects of Hellenisation: The case of Babylon, in: Zenzen u. a. 2013a, 33–59

Kunisch 1997
N. Kunisch, Makron, Kerameus 10 (Mainz 1997)

Kunze 2005
Ch. Kunze, Dialog statt Gewalt. Neue Erzählperspektiven in der frühklassischen Vasenmalerei, in: G. Fischer – S. Moraw (Hrsg.), Die andere Seite der Klassik (Stuttgart 2005) 45–71

Kunze 1950
E. Kunze, Archaische Schildbänder. Ein Beitrag zur frühgriechischen Bildgeschichte und Sagenüberlieferung, OF 2 (Berlin 1950)

Kunze 1991
E. Kunze, Beinschienen, OF 21 (Berlin 1991)

Kunze-Götte 1992
E. Kunze-Götte, Der Kleophrades-Maler unter Malern schwarzfiguriger Amphoren. Eine Werkstattstudie (Mainz 1992)

Kurtz – Boardman 1986
D. C. Kurtz – J. Boardman, Booners, in: Greek Vases in the J. P. Getty-Museum, Occasional Papers on Antiquities 3 (Malibu 1986) 35–70

Kyrieleis 1969
H. Kyrieleis, Throne und Klinen, 24. Ergh. JdI (Berlin 1969)

Kyrieleis 1996
H. Kyrieleis, Der Tänzer vom Kap Phoneas, IstMitt 46, 1996, 111–121

Kyrieleis 2013
H. Kyrieleis, Mythos und Politik. Zur Deutung des plastischen Bildschmucks des Zeus-Tempels von Olympia, in: I. Gerlach- D. Raue (Hrsg.), Sanktuar und Ritual. Heilige Plätze im archäologischen Befund (Rahden/Westfalen 2013) 27–32

Lambrinoudakis 1997
V. Lambrinoudakis in: LIMC VIII (1997) 775 s. v. Leukippos I

Lambrinoudakis 1997a
V. Lambrinoudakis in: LIMC VIII (1997) 983 f. s. v. Philodike

Lanara 2003
Ch. Lanara, „Über die Tänze". Athenaios, Bankett der Sophisten, in: Andrikou 2003, 88–93

Landels 1999
J. G. Landels, Music in Ancient Greece and Rome (London 1999)

Landskron 2008
A. Landskron, Mythos und Lebensbild. Das Heroon von Trysa, JBKHM 10, 2008, 117–127

Landskron 2011
A. Landskron, Zur Komposition der Friese auf der Nord- und Ostseite des Heroons von Trysa, Adalya 14, 2011, 31–56

Landskron 2012a
A. Landskron, Aspekte der Grabreliefs in Limyra. Die Reliefs mit Klinen, in: Seyer 2009 2012, 179–197

Landskron 2012b
A. Landskron, Zeichen des Sieges und Zeichen der Niederlage, JRA 25/2, 2012, 541–544

Landskron a
A. Landskron, Landschaft in Lykien im Kontext lykischer Gräber, Diomedes 7 (in Druckvorbereitung)

Langer-Karrenbock 2000
M.-Th. Langer-Karrenbock, Der Lykische Sarkophag aus der Königsnekropole von Sidon, Charybdis 3 (Münster 2000)

Langlotz 1947
E. Langlotz, Phidiasprobleme (Frankfurt 1947)

Latacz u. a. 2008
J. Latacz – Th. Greub – P. Blome – A. Wieczorek (Hrsg.), Homer. Der Mythos von Troia in Dichtung und Kunst. Ausstellungskatalog Basel – Mannheim 2008/2009 (München 2008)

Laube 2006
I. Laube, Thorakophoroi. Gestalt und Semantik des Brustpanzers in der Darstellung des 4. bis 1. Jhs. v. Chr., TAF 1 (Rahden/Westfalen 2006)

Laufer 1985
E. Laufer, Kaineus. Studien zur Ikonographie, RdA Suppl. 1 (Rom 1985)

Laufer 1990
E. Laufer in: LIMC V (1990) 884–891 s. v. Kaineus

Laurens 1988
A.-F. Laurens in: LIMC IV (1988) 472–481 s. v. Hekabe

Lauter 1974
H. Lauter, Zur gesellschaftlichen Stellung des bildenden Künstlers in der Griechischen Klassik, Erlanger Forschungen, Reihe A, Bd. 23 (Erlangen 1974)

Lauter 1976
H. Lauter, Die Koren des Erechtheions, AntPl 16 (Berlin 1976)

Laxander 2000
H. Laxander, Individuum und Gemeinschaft im Fest. Untersuchungen zu attischen Darstellungen von Festgeschehen im 6. und frühen 5. Jahrhundert v. Chr. (Münster 2000)

Le Roy 1990
Ch. Le Roy, Die Religion der Lykier, in: GHH 1990, 41–44

Lee 2003
M. M. Lee, The *Peplos* and the "Dorian Question", in: A. A. Donohue – M. D. Fullerton (Hrsg.), Ancient art and its historiography (New York 2003) 118–147

Lee 2005
M. M. Lee, Constru(ct)ing Gender in the Feminine Greek Peplos, in: L. Cleland – M. Harlow – L. Llewellyn-Jones (Hrsg.), The Clothed Body in the Ancient World (Oxford 2005) 55–64

Lemaire 2010
G.-G. Lemaire, Orientalismus. Das Bild des Morgenlandes in der Malerei (Potsdam 2010)

Lemaître u. a. 2013
S. Lemaître – S. Y. Waksman – M.-C. Arché – E. Pellegrino – C. Rocheron – B. Yener-Marksteiner, Identité régionale et spécificités locales en Lycie antique: L'apport des céramiques culinaires, in: Brun u. a. 2013, 189–212

Lemos 2007
I. S. Lemos, The Migrations to the Westcoast of Asia Minor: Tradition and Archaeology, in: Cobet u. a. 2007, 713–728

Lerat 1936
L. Lerat, Reliefs inédits de Delphes, BCH 60, 1936, 30–370

Lesky 1999
M. Lesky, Untersuchungen zur Ikonographie und Bedeutung antiker Waffentänze in Griechenland und Etrurien (München 1999)

Leventi 2003
I. Leventi, Hygieia in Classical Art (Athen 2003)

Leventi 2008
I. Leventi, Der Fries des Poseidon-Tempels in Sounion, AntPl 30 (München 2008) 7–54

Leventi 2009
I. Leventi, Interpretations of the Ionic frieze of the temple of Poseidon at Sounion, in: Schultz – von den Hoff 2009, 121–132

Lezzi-Hafter 1988
A. Lezzi-Hafter, Der Eretria-Maler. Werke und Weggefährten, Kerameus 6 (Mainz 1988)

Lichtenberger u. a. 2012
A. Lichtenberger – K. Martin – H.-H. Nieswandt – D. Salzman (Hrsg.), Das Diadem der hellenistischen Herrscher. Übernahme, Transformation oder Neuschöpfung eines Herrschaftszeichens?, Kolloquium Münster 30.–31. Januar 2009 (Bonn 2012)

Lindner 1984
R. Lindner, Der Raub der Persephone in der antiken Kunst, Beiträge zur Archäologie 16 (Würzburg 1984)

Lindner u. a. 1988
R. Lindner – S. C. Dahlinger – N. Yalouris in: LIMC IV (1988) 367–394 s. v. Hades

Lintz 2008
Y. Lintz, Greek, Anatolian, and Persian Iconography in Asia Minor: Material Sources, Method, and Perspective, in: Darbandi – Zournatzi 2008, 257–263

Lioutas 1997
A. Lioutas, Attisch schwarzfigurige Lekanoi und Lekanides (Würzburg 1997)

Lisserague 1990
F. Lissarague, L'autre guerrier. Archers, peltastes, cavaliers dans l'imagerie attique (Paris 1990)

Llewellyn-Jones 2003
L. Llewellyn-Jones, Aphrodite's Tortoise: the veiled woman of ancient Greece (Swansea 2003)

Lochin 1994
C. Lochin in: LIMC VII (1994) 214–230 s. v. Pegasos.

Löwy 1902
E. Löwy, Zum Freiermord Polygnots, in: Festschrift Theodor Gomperz (Wien 1902) 422–426

Löwy 1929
E. Löwy, Polygnot. Ein Buch von griechischer Malerei (Wien 1929)

Lohmann 2010
H. Lohmann, Kiapha Thiti und der Synoikismos des Theseus, in: Lohmann – Mattern 2010, 35–46

Lohmann – Mattern 2010
H. Lohmann – Th. Mattern (Hrsg.), Attika. Archäologie einer „zentralen" Kulturlandschaft, Akten der internationalen Tagung vom 18.–20. Mai 2007 in Marburg (Wiesbaden 2010)

Lüdorf 2002
G. Lüdorf, Die Lekane. Typologie und Chronologie einer Leitform der attischen Gebrauchskeramik des 6.–1. Jahrhunderts v. Chr., Internationale Archäologie 61 (Rahden/Westfalen 2000)

Lullies 1971
R. Lullies, Der Dinos des Berliner Malers, AntK 14, 1971, 44–55

Lurker 1980
M. Lurker, An Illustrated Dictionary of The Gods and Symbols of Ancient Egypt (New York 1980, Nachdruck 1995)

Lynch 2007
K. M. Lynch, More thoughts on the space of the symposium, in: R. Westgate – N. Fisher – J. Whitley (Hrsg.), Building communities: house, settlement and society in the Aegean and beyond, Proceedings of a conference (London 2007) 242–249

Lyons 2009
C. L. Lyons, Nikosthenic Pyxides between Etruria and Greece, in: Oakley – Palagia 2009, 166–180

Maas – McIntosh Snyder 1989
M. Maas – J. McIntosh Snyder, Stringed Instruments of Ancient Greece (New Haven 1989)

Maaß 1993
M. Maaß, Das antike Delphi (Darmstadt 1993)

Maaß 2004
M. Maass, Der Orient und die Bildhauerkunst der griechischen Klassik, in: Bol 2004, 475–493

Mackenzie 1898
D. Mackenzie, Der Westfries von Gjölbaschi, in: Festschrift Otto Benndorf (Wien 1898) 159–162

Maderna 2003
C. Maderna, Augenblick und Dauer in griechischen Mythenbildern, in: Bol 2003, 275–298

Maderna 2004
C. Maderna, Die letzten Jahrzehnte der spätklassischen Plastik, in: Bol 2004, 303–382

Madigan 1992
B. C. Madigan, The Temple of Apollon Bassitas 2. The sculpture (Princeton 1992)

Maggidis 2009
C. Maggidis, Between East and West: A New Reconstruction of the Decorated Architrave Frieze of the Athena Temple at Assos and the Regional Tradition of Unconventional Architectural Decoration in East Greece, in: D. B. Counts – A. A. Tuck (Hrsg.), Studies in Honor of R. Ross Holloway (Oxford 2009) 78–95

Malkin 2001
I. Malkin (Hrsg.), Ancient Perceptions of Greek Ethnicity (Cambridge, Mass. 2001)

Malten 1925
J. Malten, Bellerophontes, JdI 40, 1925, 121–160

Manakido 1992
E. Manakido in: LIMC VI (1992) 232–242 s. v. Perithoos

Manniche 1975
L. Manniche, Ancient Egyptian Musical Instruments, Münchner Ägyptologische Studien 34 (Berlin 1975) 20–31

Manniche 1991
L. Manniche, Music and Musicians in Ancient Egypt (London 1991)

Mannsperger 2001
B. Mannsperger, Das Stadtbild von Troia in der Ilias, in: AK Stuttgart 2001, 81–83

Marconi 2007
C. Marconi, Temple Decoration and Cultural Identity in the Archaic Greek World: the Metopes of Selinus (Cambridge 2007)

Mark 1993
I. S. Mark, The Sanctuary of Athena Nike in Athens. Architectural Stages and Chronology, Hesperia Suppl. 26 (New Jersey 1993)

Marksteiner 1993a
Th. Marksteiner, Trysa, Korba, Tyberissos und Teimiussa: Lykische Herrensitze in klassischer Zeit, in: Kolb 1993, 97–138

Marksteiner 1993b
Th. Marksteiner, Stadtdarstellungen und lykische Städte, in: Borchhardt – Dobesch 1993, 31–38

Marksteiner 2002
Th. Marksteiner, Trysa – Eine zentrallykische Niederlassung im Wandel der Zeit. Siedlungs-, architektur- und kunstgeschichtliche Studien zur Kulturlandschaft Lykien, Wiener Forschungen zur Archäologie 5 (Wien 2002)

Masseria 2008
C. Masseria, I *boukoloi*, Dionisio e l'ingresso di Eracle ad Atene. Una *kylix* di Ostroxenos da Orvieto, in: S. Angiolillo – S. Boldrini – S. Braconi – u. a. (Hrsg.), Le perle e il filo, Festschrift Mario Torelli (Venosa 2008) 223–232

Matheson 2009
S. B. Matheson, Old Age in Athenian Vase-Painting, in: Oakley – Palagia 2009, 192–200

Mathys 2010
H.-P. Mathys, Der Achämenidenhof im Alten Testament, in: Jacobs – Rollinger 2010, 231–308

Mauermann 2013
D. Mauermann, Persische Politik an der kleinasiatischen Küste, in: A. Slawisch (Hrsg.), Handels- und Finanzgebaren in der Ägäis im 5. Jh. v. Chr., Byzas 18 (2013) 121–133

Maul – Asper 2013
S. M. Maul – M. Asper, 'Wissenschaft' in Ost und West, in: Zenzen u. a. 2013a, 162–200

McNeill 2005
R. L. B. McNeill, Notes on the Subject of the Ilissos Temple Frieze, in: Barringer – Hurwit 2005, 103–110

McPhee 1986
I. McPhee in: LIMC III (1986) 709–719 s. v. Elektra I

Mellink 1970
M. J. Mellink, Excavations at Karataş-Semayük and Elmalı, Lycia, 1970, AJA 75, 1970, 245–255

Mellink 1979
M. J. Mellink, Fouilles d'Elmalı, en Lycie du Nord (Turquie): Découvertes préhistoriques et tombes à fresques, CRAI 1979, 476–496

Mellink 1998
M. J. Mellink, Kızıbel. An Archaic Painted Tomb Chamber in Northern Lycia (Philadelphia 1998)

Merrillees 2003
R. S. Merrillees, Egyptian Foreign Relations (Late Bronze Age and Iron Age), in: Stampolidis – Karageorgis 2003, 35–39

Merrillees 2005
P. H. Merrillees, Catalogue of the Western Asiatic seals in the British Museum: Pre-Achaemenid and Achaemenid periods 6 (London 2005)

Mertens-Horn 1988
M. Mertens-Horn, Die Löwenkopf-Wasserspeier des griechischen Westens im 6. und 5. Jahrhundert v. Chr., RM Ergh. 28 (Mainz 1988)

Metzger 1963
H. Metzger, L'acropole lycienne, FdX 2 (Paris 1963)

Metzger 1971
H. Metzger, Sur deux groupes de reliefs „Gréco-Perses" d'Asie Mineure, AntCl 40, 1971, 505–525

Metzger u. a. 1979
H. Metzger – E. Laroche – A. Dupont-Sommer – M. Mayrhofer, La stèle trilingue du Letôon, FdX 6 (Paris 1979)

Meyer 1980
H. Meyer, Medeia und die Peliaden. Eine attische Novelle und ihre Entstehung. Ein Versuch zur Sagenforschung auf archäologischer Grundlage (Rom 1980)

Meyer 1989
M. Meyer, Die griechischen Urkundenreliefs, AM Beih. 13 (Berlin 1989)

Meyer 1999
M. Meyer, Gesten der Zusammengehörigkeit und Zuwendung. Zum Sinngehalt attischer Grabreliefs in klassischer Zeit, Thetis 5/6, 1999, 115–132

Meyer 2009
M. Meyer, Zur Relevanz bildlicher Darstellungen mythischer Figuren, in: Schmidt – Oakley 2009, 23–32

Meyer 2012
M. Meyer, Der Heros als *alter ego* des Kriegers in archaischer und klassischer Zeit. Bilder im Wandel, AntK 55, 2012, 25–51

Meyer – von den Hoff 2010a
M. Meyer – R. von den Hoff (Hrsg.), Helden wie sie. Übermensch – Vorbild – Kultfigur in der griechischen Antike, Beiträge zu einem altertumswissenschaftlichen Kolloquium in Wien, 2.–4. Februar 2007 (Freiburg 2010)

Meyer – von den Hoff 2010b
M. Meyer – R. von den Hoff, Helden wie sie – Helden wie wer? Zur Einführung, in: Meyer – von den Hoff 2010a, 9–18

Michaelis 1875
A. Michaelis, Il Monumento delle Nereidi II. I rilievi, AdI 1875, 3–122

Miller 1992
M. C. Miller, The Parasol: An Oriental Status-Symbol in Late Archaic and Classical Athens, JHS 112, 1992, 91–105

Miller 1997
M. C. Miller, Athens and Persia in the fifth century BC. A study in cultural receptivity (Cambridge 1997)

Miller 2011
M. C. Miller, „Manners Makyth Man": Diacritical Drinking in Achaemenid Anatolia, in: Gruen 2011, 97–134

Miller – Hölscher 2013
M. Miller – T. Hölscher, Wealth and Social Identity, East and West: Between Cultural anthropology and political ideology, in: Zenzen u. a. 2013a, 367–420

Miller 2010
S. G. Miller, Zwei bemalte Grabkammern bei Kızılbel und Karaburun, in: Summerer – von Kienlin 2010, 318–329

Mitropoulou 1973
E. Mitropoulou, Two Attic Votive Reliefs, AAA 6, 1973, 343–346

Möbius 1925
H. Möbius, Zur Barbarenstatue von Halikarnass, AM 50, 1925, 45–50

Möbius 1929
H. Möbius, Die Ornamente griechischer Grabstelen klassischer und nachklassischer Zeit (Berlin 1929)

Möbius 1941
H. Möbius, Griechisch-orientalische Bleimedaillons aus Ionien, AA 1941, 1–36

Morgan 1962
Ch. H. Morgan, The Sculpture of the Hephaisteion, Hesperia 31, 1962, 210–219

Mørkholm 1964
O. Mørkholm, The Classification of Lycian Coins before Alexander the Great, JNG 14, 1964, 65–76

Morrow 1985
K. D. Morrow, Greek footwear and the dating of sculpture (Madison 1985)

Mühlbauer 2007
L. Mühlbauer, Lykische Grabarchitektur. Vom Holz zum Stein, Forschungen in Limyra 3 (Wien 2007)

Müller 1915
V. K. Müller, Der Polos, die griechische Götterkrone (Berlin 1915)

Müller-Wollermann 2011
R. Müller-Wollermann, The Impact of the Graeco-Persian Conflict on the Egyptian Economy, in: Duistermaat – Regulski 2011, 589–597

Münsterberg 1890
R. Münsterberg, Zur Helena der Gjölbaschireliefs, AEM 13, 1890, 84–87

Müseler a
W. Müseler, Lykische Münzen in europäischen Privatsammlungen (München, in Druck)

Murray 1990a
O. Murray (Hrsg.), Sympotica: A Symposium on the Symposium (Oxford 1990)

Murray 1990b
O. Murray, The Affair of the Mysteries: Democracy and the Drinking Cups, in: Murray 1990a, 149–161

Muth 2006
S. Muth, Bilder des Troia-Mythos in der griechischen Kunst, in: M. Zimmermann (Hrsg.), Der Traum von Troja (München 2006)

Muth 2008
S. Muth, Gewalt im Bild. Das Phänomen der medialen Gewalt im Athen des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr., Image and Context 1 (Berlin 2008)

Neils 1987
J. Neils, The youthful deeds of Theseus (Rom 1987)

Neils 1994
J. Neils in: LIMC VII (1994) 507–522 s. v. Priamos

Neils – Oakley 2003
J. Neils – J. H. Oakley (Hrsg.), Coming of Age in Ancient Greece. Images of Childhood from the Classical Past (New Haven 2003)

Neils – Woodford 1994
J. Neils – S. Woodford, in: LIMC VII (1994) 922–951 s. v. Theseus

Neumann 1965
G. Neumann, Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst (Berlin 1965)

Neumann 1979
G. Neumann, Probleme des griechischen Weihreliefs (Tübingen 1979)

Neumann 1979a
G. Neumann, Namen und Epiklesen lykischer Götter, in: Florilegium Anatolicum, Festschrift Emmanuel Laroche (Paris 1979), 259–271

Neumann 1990
G. Neumann, Die lykische Sprache, in: GHH 1990, 38–40.

Neumann 2012
G. Neumann, Die lykischen Grabinschriften von Limyra, in: Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 389–410

Neumann – Zimmermann 2003
G. Neumann – M. Zimmermann, Die lykischen Götter der Agora. Neulesung der griechisch-lykischen Bilingue TL 72A-B in: Kolb 2003a, 187–192

Niemeier 2008
W.-D. Niemeier, Griechenland, die Ägäis und das westliche Kleinasien in der Bronzezeit, in: Latacz u. a. 2008, 72–80

Nieswandt 1995
H.-H. Nieswandt, Zur Herrschaftsrepräsentation am Nereiden-Monument von Xanthos anhand des Jagd-, Opfer- und Gelagefrieses, Lykia 2 (Bonn 1995) 115–144

Nieswandt 2011
H.-H. Nieswandt, Ikonographische und ikonologische Untersuchungen zur Herrschaftsrepräsentation xanthischer Dynastengräber (Münster 2011)

Nieswandt 2012
H.-H. Nieswandt, Stoffbinden im achaimenidischen Reich. Zu sog. Satrapenmützen und verwandten Denkmälern im östlichen Mittelmeergebiet, in: Lichtenberger u. a. 2012, 63–159

Nilsson 1941
M. P. Nilsson, Geschichte der griechischen Religion bis zur griechischen Weltherrschaft, HbAW 5, 2, 1 (München 1941)

Noack 1893
F. Noack, Zum Friese von Gjölbaschi, AM 18, 1893, 305–332

Noll 1971
R. Noll, Ein fürstlicher Grabbezirk griechischer Zeit in Kleinasien (Das Heroon von Gölbaşi-Trysa), AW 2, Heft 4, 1971, 40–44

Nollé 1992
M. Nollé, Denkmäler vom Satrapensitz Daskyleion (Berlin 1992)

Nollé 2001
J. Nollé, Die Abwehr der wilden Schweine – Schwarzwildjagden im antiken Lykien (Mainz 2001)

Oakley 1982
J. H. Oakley, „The Anakalypteria", AA 1982, 113–118

Oakley 1990
J. H. Oakley, The Phiale-Painter, Kerameus 8 (Mainz 1990)

Oakley 2004
J. H. Oakley, Picturing the death in classical Athens. The evidence of the white lekythoi (Cambridge 2004)

Oakley – Palagia 2009
J. H. Oakley – O. Palagia (Hrsg.), Athenian Potters and Painters II (Oxford 2009)

Oakley – Sinos 1993
J. H. Oakley – R. H. Sinos, The Wedding in Ancient Athens (Madison 1993)

Oakley u. a. 1997
J. H. Oakley – W. D. E. Coulson – O. Palagia (Hrsg.), Athenian Potters and Painters. The Conference Proceedings (Oxford 1997)

Oberleitner 1990
W. Oberleitner, Das Heroon von Trysa, in: GHH 1990, 71–74. 155–157. 167 f.

Oberleitner 1993
W. Oberleitner, Vergangenheit und Zukunft des Heroons von Trysa, in: Borchhardt – Dobesch 1993, 211–219

Oberleitner 1994
W. Oberleitner, Das Heroon von Trysa. Ein lykisches Fürstengrab des 4. Jahrhunderts v. Chr. (Mainz 1994)

Olcay – Mørkholm 1971
N. Olcay – O. Mørkholm, The Coin Hoard from Podalia, NumChron 11, 1971, 1–29

Osborne 1994
R. Osborne, Framing the centaur: reading fifth-century architectural sculpture, in: S. Goodhill – R. Osborne (Hrsg.), Art and Text in Ancient Greek Culture (Cambridge 1994) 52–84

Osborne 2009
R. Osborne, The Narratology and Theology of Architectural Sculpture, or What you can do with a Chariot but can't do with a Satyr on a Greek Temple, in: Schultz – von den Hoff 2009, 2–12

Osborne 2010
R. Osborne, Democtratic ideology, the events of war and the iconography of Attic funerary sculpture, in: D. M. Pritchard (Hrsg.), War, Democracy and Culture in Classical Athens (Cambridge 2010) 245–265

Osborne – Hornblower 1994
R. Osborne – S. Hornblower (Hrsg.), Ritual, finance, politics: Athenian democratic accounts presented to David Lewis (Oxford 1994)

Osthues 2014
W. Osthues, Bauwissen im antiken Griechenland, in: J. Renn – W. Osthues – H. Schlimme (Hrsg.), Wissensgeschichte der Architektur 2. Vom Alten Ägypten bis zum Antiken Rom (Berlin 2014) 127–261

Özgüç 1988
T. Özgüç, İnandıktepe. An important cult center in the old Hittite period, TTKY 5, 43 (Ankara 1988)

Palagia 2005
O. Palagia, Interpretations of Two Athenian Friezes. The Temple on the Ilissos and the Temple of Athena Nike, in: Barringer – Hurwit 2005, 177–192

Palagia – Coulson 1993
O. Palagia – W. Coulson (Hrsg.), Sculpture from Arcadia and Laconia. Proceedings of an international conference held at the American School of Classical Studies at Athens, April 10–14, 1992 (Oxford 1993)

Panvini – Giudice 2003
R. Panvini – F. Giudice, Ta Attika, Attic Figured Vases from Gela (Rom 2003)

Papaspyridis – Kyparissis 1927/28
S. Papaspyridis – N. Kyparissis, Nea lekythos tou Douridos, Deltion 11, 1927/28, 91–110

Paquette 1984
D. Paquette, L'instrument de musique dans la céramique de la Grèce antique (Paris 1984)

Parisi Presicce 1999
C. Parisi Presicce, Penelope, in: Andreae 1999, 335–364

Parlasca 1993
K. Parlasca, Zeugnisse ägyptischer Kulte in Lykien, in: Borchhardt – Dobesch 1993, 249–252

Pasquier – Martinez 2007
A. Pasquier – J.-L. Martinez (Hrsg.), Praxitèle (Paris 2007)

Pedersen 2009
P. Pedersen, The Palace of Mausollos in Halicarnassos, in: Rumscheid 2009, 315–348

Pedersen 2013
P. Pedersen, Architectural Relations between Karia and Lycia at the Time of the Ionian Renaissance, in: Brun u. a. 2013, 127–142

Pedersen 2013a
P. Pedersen, The 4th century BC 'Ionian Renaissance' and Karian identity, in: Henry 2013, 33–64

Pedrizet 1908
M. P. Perdrizet, Monuments figurés. Petits bronzes, terres cuites, antiquités diverses, FdD 5, 1 (Paris 1908)

Pekridou-Gorecki 1989
A. Pekridou-Gorecki, Mode im antiken Griechenland (München 1989)

Petersen 1894
E. Petersen, Bronzen von Perugia, RM 9, 1894, 253–319

Petersen – von Luschan 1889
E. Petersen – F. von Luschan, Reisen im südwestlichen Kleinasien II. Reisen in Lykien, Milyas und Kibyratis (Wien 1889)

Petrakos 1976
B. X. Petrakos, Anaskaphè Rhamnoúntos, Praktika 1, 1976, 5–60

Petrakos 1999
B. X. Petrakos, ῾Ο δήμος του Ραμνούντος. Ι. Τοπογραφία (Athen 1999)

Pfaff 2003
Ch. A. Pfaff, The Argive Heraion I. The Architecture of the Classical Temple of Hera (Princeton 2003)

Pfeifer 1989
E. Pfeifer, Eidola und andere mit dem Sterben verbundene Flügelwesen in der attischen Vasenmalerei in spätarchaischer und klassischer Zeit (Frankfurt 1989)

Pfisterer-Haas 1989
S. Pfisterer-Haas, Darstellungen alter Frauen in der griechischen Kunst (Frankfurt 1989)

Pfisterer-Haas 1990
S. Pfisterer-Haas, Ältere Frauen auf attischen Grabdenkmälern, AM 105, 1990, 179–196

Pflug 1988
H. Pflug, Korinthische Helme, in: Antike Helme. Sammlung Lipperheide und andere Bestände des Antikenmuseums Berlin (Mainz 1988) 65–106

Pfrommer 1983
M. Pfrommer, Italien – Makedonien – Kleinasien. Interdependenzen spätklassischer und frühhellenistischer Toreutik, JdI 98, 1983, 235–285

Pfuhl 1923
H. Pfuhl, Malerei und Zeichnung der Griechen III (München 1923)

Pfuhl 1935
E. Pfuhl, Spätionische Plastik, JdI 50, 1935, 9–48

Pfuhl – Möbius 1977
E. Pfuhl – H. Möbius, Die ostgriechischen Grabreliefs (Mainz 1977)

Philipp 1990
H. Philipp, Zu Polyklets Schrift „Kanon“, in: Beck u. a. 1990, 135–155

Philipp 2004
H. Philipp, Archaische Silhouettenbleche und Schildzeichen in Olympia, OF 30 (Berlin 2004)

Philippaki 1967
B. Philippaki, The Attic Stamnos (Oxford 1967)

Picard 1957
G. C. Picard, Les Trophées Romains. Contribution à l’histoire de la religion et de l’art triomphal de Rome (Paris 1957)

Piras 2009
D. Piras, Der archäologische Kontext karischer Sprachdenkmäler und seine Bedeutung für die kulturelle Identität Kariens, in: Rumscheid 2009, 229–250

Pirson 2006
F. Pirson, Das vielfältige Bild des Krieges: Kampf und Gewalt in der lykischen Reliefkunst des späten 5. und des 4. Jhs. v. Chr., in: Dörtlük u. a. 2006, 639–646

Pirson 2014
F. Pirson, Ansichten des Krieges. Kampfreliefs klassischer und hellenistischer Zeit im Kulturvergleich, AF (Berlin 2014)

Pirson – Wulf-Rheidt 2008
F. Pirson – Wulf-Rheidt (Hrsg.), Austausch und Inspiration: Kulturkontakt als Impuls architektonischer Innovation, Kolloquium vom 28.–30.4.2006 in Berlin anlässlich des 65. Geburtstages von Adolf Hoffmann (Mainz 2008)

Pleket – Stroud 2015
H. W. Pleket - R. S. Stroud,.“Xanthos. The inscribed pillar of Xanthos, SEG (31-1314) 2015 <http://referenceworks.brillonline.com/entries/supplementum-epigraphicum-graecum/xanthos-the-inscribed-pillar-of-xanthos-31-1314-a31_1314>

Podlecki 1971
A. J. Podlecki, Cimon, Skyros and the ‘Theseus’ Bones, JHS 91, 1971, 141–143

Poggio 2007
A. Poggio, Il fregio della mnesterofonia a Trysa, in: F. De Angelis (Hrsg.), Lo sguardo archeologico. I normalisti per Paul Zanker (Pisa 2007) 63–76

Poggio 2011
A. Poggio, Incidents in Dynastic Hunts in Lycia and Phoenicia, in: Intercultural contacts in the ancient Mediterranean, in: Duistermaat – Regulski 2011, 479–493

Poggio 2012
A. Poggio, Immagini venatorie e monumenti dinastici: L’impero persiano tra centro e periferia, in: Castiglioni – Poggio 2012, 227–241

Posamentir 2006
R. Posamentir, Bemalte attische Grabstelen klassischer Zeit, Studien zur antiken Malerei und Farbgebung 7 (München 2006)

Praschniker 1933a
C. Praschniker, Zu den Friesen des Heroons von Gjölbaschi-Trysa, ÖJh 28, 1933, 1–40

Praschniker 1933b
C. Praschniker, Zur Freiermordszene des Heroons von Gjölbaschi-Trysa, ÖJh 28, 1933, Beibl. Sp. 131 f.

Praschniker – Theuer 1979
C. Praschniker – M. Theuer, Das Mausoleum von Belevi, FiE 6 (Wien 1979)

Prignitz 2014
S. Prignitz, Bauurkunden und Bauprogramm von Epidauros (400–350): Asklepiostempel, Tholos, Kultbild, Brunnenhaus, Vestigia 67 (München 2014)

Prost 2012
F. Prost, Lycian dynast, Greek art: the two small friezes of the Nereid Monument at Xanthos, in: Castiglione – Poggio 2012, 243–257

Prost 2013
F. Prost, Retour au Mausolée et au Monument des Néréides. Identités ethniques et frontières culturelles en Lycie et en Carie, in: Brun u. a. 2013, 175–186

Protzmann 1989
H. Protzmann, Griechische Skulpturen und Fragmente. Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Skulpturensammlung (Dresden 1989)

Prudhommeau 1965
G. Prudhommeau, La danse grecque antique (Paris 1965)

Quesada Sanz 1994
F. Quesada Sanz, Máchaira, Kopís, Falcata, in: J. de la Villa (Hrsg.), Dona ferentes. Homenaje a Francisco Torrent (Madrid 1994) 75–94

Quibell 1908
M. J. E. Quibell, Catalogue général des antiquitées égyptiennes du Musée du Caire, nr. 51001–51191. Tomb of Yuaa and Thuiu (Kairo 1908)

Quispel 2004
G. Quispel, Judaism, Judaic Christianity and Gnosis, in: A. H. B. Logan – A. J. M. Wedderburn (Hrsg.), The New Testament and Gnosis, Essays in Honour of R. McL. Wilson (Neudruck London – New York 2004) 46–68

Rabe 2008
B. Rabe, TROPAIA. τροπή und σκῦλα – Entstehung, Funktion und Bedeutung des griechischen Tropaions, TAF 5 (Rahden 2008)

Raimond 2006
E. A. Raimond, La continuité et la tradition religieuse louvite dans la Lycie de l’Âge du Bronze à l’epoque gréco-romaine, in: Dörtlük u. a. 2006, 647–655

Raimond 2007
E. A. Raimond, Hellenization and Lycian cults during the Achaemenid period, in: Tuplin – Allen 2007, 143–162

Ransom 1905
C. L. Ransom, Studies in Ancient Furniture (Chicago 1905)

Rashad 1996
M. Rashad, Die Bedeutung der Jagd für die Herrscherdarstellungen bei den Achämeniden, Parthern und Sasaniden, in: U. Magen – M. Rashad (Hrsg.), Vom Halys zum Euphrat, Festschrift Thomas Beran (Münster 1996) 241–255

Rathje 1990a
A. Rathje, The Adoption of the Homeric Banquet in Central Italy in the Orientalizing Period, in: Murray 1990a, 279–288

Ray 1987
J. D. Ray, Egypt: Dependence and Independence (425–343 B. C.), in: H. Sancisi-Weerdenburg, Achaemenid History I. Sources, Structure and Synthesis, Proceedings of the Groningen 1983 Achaemenid History Workshop (Leiden 1987) 79–95

Reade 2007
J. Reade, Assyrian Sculpture ²(London 1998, Nachdruck 2007)

Reber 1998
K. Reber, Das Hephaisteion in Athen – ein Monument für die Demokratie, JdI 113, 1998, 31–48

Recke 2002
M. Recke, Gewalt und Leid. Das Bild des Krieges bei den Athenern im 6. und 5. Jh. v. Chr. (Istanbul 2002)

Redford 2001
D. B. Redford (Hrsg.), The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt 1–3 (New York 2001)

Reichel 1901
W. Reichel, Homerische Waffen. Archäologische Untersuchungen ²(Wien 1901)

Reinsberg 2004
C. Reinsberg, Der Polyxena-Sarkophag von Çanakkale, in: Bol – Kreikenbom 2004, 199–217

Richter 1966
G. M. A. Richter, The Furniture of the Greeks, Etruscans and Romans (London 1966)

Richter 1970a
G. M. A. Richter, Perspective in Greek and Roman Art (London 1970)

Richter 1970b
G. M. A. Richter, The Sculpture and Sculptors of the Greeks ⁴(New Haven 1070)

Richter 1990
G. M. A. Richter, A Handbook of Greek Art ⁹(Oxford 1987, Nachdruck 1990)

Richter – Milne 1935
G. M. A. Richter – M. J. Milne, Shapes and Names of Athenian Vases (New York 1935)

Ridgway 1981
B. S. Ridgway, Fifth Century Styles in Greek Sculpture (Princeton 1981)

Ritter 1965
H. W. Ritter, Diadem und Königsherrschaft. Untersuchungen zu Zeremonien und Rechtsgrundlagen des Herrschaftsantritts bei den Persern, bei Alexander dem Großen und im Hellenismus, Vestigia 7 (München 1965)

Ritter 1987
H. W. Ritter, Zur Bedeutung des Diadems, Historia 36, 1987, 290–301

Robertson 1977
M. Robertson, Jumpers, The Burlington Magazine 119, Nr. 887, 1977, 78–86

Roebuck – Roebuck 1955
M. C. Roebuck – C. A. Roebuck, A Prize Aryballos, Hesperia 24, 1955, 158–163

Rodenwaldt 1933
G. Rodenwaldt, Griechische Reliefs in Lykien, SB Berlin (1933) 1028–1055

Rodenwaldt 1940
G. Rodenwaldt, Ein lykisches Motiv, JdI 55, 1940, 44–57

Rollinger – Ruffing 2013
R. Rollinger – K. Ruffing, World View and Perception of Space, in: Zenzen u. a. 2013a, 93–161

Rollinger u. a. 2007
R. Rollinger – A. Luther – J. Wiesehöfer (Hrsg.), Getrennte Wege? Kommunikation, Raum und Wahrnehmung in der Alten Welt (Frankfurt 2007)

Romano 1980
J. F. Romano, The Origin of the Bes-Image, Bulletin of the Egyptological Seminar 2, 1980, 39–56

Romano 1989
J. F. Romano, The Bes-Image in Pharaonic Egypt I. II. (Dissertation New York University 1989)

Root 1979
M. C. Root, The King and Kingship in Achaemenid Art, Acta Iranica 19 (Leiden 1979)

Rose 2014
C. B. Rose, The archaeology of Greek and Roman Troy (New York 2014)

Rudolph 2003
Ch. Rudolph, Das „Harpyien-Monument" von Xanthos: seine Bedeutung innerhalb der spätarchaischen Plastik, BAR 1108 (Oxford 2003)

Ruggendorfer a
P. Ruggendorfer, Das Mausoleum von Belevi. Archäologische Untersuchungen zu Chronologie, Ausstattung und Stiftung, FiE 6/2 (in Druck)

Rumscheid 2009
F. Rumscheid (Hrsg.), Die Karer und die Anderen, Internationales Kolloquium an der Freien Universität Berlin, 13. bis 15. Oktober 2005 (Bonn 2009)

Rumscheid 2010
F. Rumscheid, Maussollos and the "Uzun Yuva" in Mylasa: An unfinished Proto-Maussolleion at the heart of a new urban centre?, in: R. Van Bremen – J.-M. Carbon (Hrsg.), Hellenistic Karia: Proceedings of the First International Conference on Hellenistic Karia, Oxford, 29 June – 2 July 2006, Ausonius Études 28 (Paris 2010) 69–102

Ruzicka 1992
St. Ruzicka, Politics of a Persian Dynasty: The Hecatomnides in the Fourth Century B.C. (Norman – London 1992)

Saatsoglu-Paliadeli 2013
Ch. Saatsoglu-Paliadeli, Der Jagdfries am Grab Philipps II in Vergina-Aigai. Eine neue Weltsicht, in: V. Brinkmann (Hrsg.), Zurück zur Klassik. Ein neuer Blick auf das alte Griechenland. Ausstellungskatalog Liebieghaus Frankfurt 2013 (München 2013) 249–257

Sage 1996
M. M. Sage, Warfare in ancient Greece: A sourcebook (London 1996)

Sakowski 1997
A. Sakowski, Krater Argolikos. Über die Beziehungen zwischen Greifenkessel und Dinos sowie ihren Untersätzen, AM 112, 1997, 1–24

von Salis 1906
A. von Salis, Splanchnoptes, AM 31, 1906, 352–358

Salviat 1966
F. Salviat, Symbolisme astral et divin, RA 1966, 33–44

Sancisi-Weerdenburg – Kurth 1991
H. Sancisi-Weerdenburg – A. Kurth (Hrsg.), Achaemenid History VI, Asia Minor and Egypt: Old Cultures in a New Empire, Proceedings of the Groningen 1988 Achaemend History Workshop (Leiden 1991)

Sarti 1993
S. Sarti, Kitharis e kithara: origine e formazione di uno strumento musicale antico attraverso le fonti letterarie e figurative, Xenia antiqua 1, 1993, 23–30

Sasson 1995
J. M. Sasson (Hrsg.), Civilizations in the Ancient Near East, Bd. 3 (New York 1995)

Sauer 1899
B. Sauer, Das sogenannte Theseion und sein plastischer Schmuck (Berlin – Leipzig 1899)

Schäfer 1997a
A. Schäfer, Unterhaltung beim Symposion. Darbietungen, Spiele und Wettkämpfe von homerischer bis in spätklassische Zeit (Mainz 1997)

Schäfer 1997b
Th. Schäfer, Andres Agathoi. Studien zum Realitätsgehalt der Bewaffnung attischer Krieger auf Denkmälern klassischer Zeit (München 1997)

Schauenburg 1969
K. Schauenburg, Jagddarstellungen in der griechischen Vasenmalerei (Hamburg – Berlin 1969)

Schaumberg 1910
A. Schaumberg, Bogen und Bogenschütze bei den Griechen mit besonderer Rücksicht auf die Denkmäler bis zum Ausgang des archaischen Stils (Nürnberg 1910)

Schefold 1930
K. Schefold, Kertscher Vasen (Berlin 1930)

Schefold 1934
K. Schefold, Untersuchungen zu den Kertscher Vasen (Berlin 1934)

Schefold 1965
K. Schefold, Klassisches Griechenland (Baden-Baden 1965)

Schefold 1976
K. Schefold, Sophokles' Aias auf einer Lekythos, AntK 1976, 71–78

Schefold 1993
K. Schefold, Götter-und Heldensagen der Griechen in der Früh- und Hocharchaischen Kunst (München 1993)

Schefold – Giuliani 1978
K. Schefold – L. Giuliani, Götter- und Heldensagen der Griechen in der spätarchaischen Kunst (München 1978)

Schefold – Jung 1988
K. Schefold – F. Jung, Die Urkönige, Perseus, Bellerophon, Herakles und Theseus in der klassischen und hellenistischen Kunst (München 1988)

Schefold – Jung 1989
K. Schefold – H. Jung, Die Sagen von den Argonauten, von Theben und Troia in der klassischen und hellenistischen Kunst (München 1989)

Scheibler 1994
I. Scheibler, Griechische Malerei der Antike (München 1994)

Schiering 1975
W. Schiering, Zum Amazonenfries des Maussoleums in Halikarnass, JdI 90, 1975, 121–135

Schild-Xenidou 2005
V. Schild-Xenidou, Sphagia-Opfer auf einem Relief aus Larymna, in: Th. Ganschow – M. Steinhardt (Hrsg.), Otium, Festschrift für V. M. Strocka (Remshalden 2005) 331–335

Schleiffenbaum 1991
H. E. Schleiffenbaum, Der griechische Volutenkrater (Frankfurt 1991)

Schlörb-Vierneisel 1964
B. Schlörb-Vierneisel, Zwei klassische Kindergräber im Kerameikos, AM 79, 1964, 5–104

Schmaltz 1970
B. Schmaltz, Untersuchungen zu den attischen Marmorlekythen (Berlin 1970)

Schmaltz 1978
B. Schmaltz, Zu einer attischen Grabmalbasis des 4. Jhs. v. Chr., AM 93, 1978, 83–97

Schmaltz 1997
B. Schmaltz, Typus und Stil im historischen Umfeld, JdI 112, 1997, 77–107

Schmaltz 1998
B. Schmaltz, Peplos und Chiton – Frühe griechische Tracht und ihre Darstellungskonventionen, JdI 113, 1998, 1–30

Schmaltz – Söldner 2003
B. Schmaltz – M. Söldner (Hrsg.), Griechische Keramik im kulturellen Kontext. Akten des Internationalen Vasen-Symposions in Kiel vom 24.–28.9.2001 (Münster 2003)

Schmid 1897
C. Schmid, Der Troianerfries vom Heroon in Gjölbaschi-Thrysa, Benndorf und die Ilias, Programm des K. Ludwigs-Gymnasiums in München 1896/97 (München 1897)

Schmidt 1960
M. Schmidt, Der Dareiosmaler und sein Umkreis. Untersuchungen zur spätapulischen Vasenmalerei (Münster 1960)

Schmidt-Colinet 1977
A. Schmidt-Colinet, Antike Stützfiguren: Untersuchungen zu Typus und Bedeutung der menschengestaltigen Architekturstütze in der griechischen und römischen Kunst (Frankfurt 1977)

Schmidt-Dounas 1985
B. Schmidt-Dounas, Der Lykische Sarkophag aus Sidon, IstMitt Beih. 30 (Tübingen 1985)

Schmidt – Oakley 2009
S. Schmidt – J. H. Oakley (Hrsg.), Hermeneutik der Bilder – Beiträge zur Ikonographie und Interpretation griechischer Vasenmalerei, CVA Deutschland, Beih. 4 (München 2009)

Schnapp 1979
A. Schnapp, Images et programme: Les figurations archaïques de la chasse au sanglier, RA 1979, 195–218

Schnapp 1997
A. Schnapp, Le chasseur et la cité. Chasse et érotique en Grèce ancienne (Paris 1997)

Scholl 1994
A. Scholl, ΠΟΛΥΤΑΛΑΝΤΑ ΜΝΗΜΕΙΑ, JdI 109, 1994, 240–271

Scholl 1996
A. Scholl, Die attischen Bildfeldstelen des 4. Jhs. v. Chr., 17. Beih. AM (Berlin 1996)

Schollmeyer 2012
P. Schollmeyer, Einführung in die antike Ikonographie (Darmstadt 2012)

Schönborn 1851
J. A. Schönborn, Communication of Professor Schoenborn, of Posen, relative to a monument recently discovered by him in Lycia, Museum of Classical Antiquities 1, 1851, 41–43

Schoske 1980
S. Schoske, Lexikon der Ägyptologie 3 (1980) 819–921 s. v. Krummschwert

Schröder 2004
S. F. Schröder, Katalog der antiken Skulpturen des Museo del Prado in Madrid. 2. Idealplastik (Mainz 2004)

Schuchhardt 1927
W. Schuchhardt, Die Friese des Nereidenmonuments von Xanthos, AM 52, 1927, 94–161

Schuler 2001/2002
Ch. Schuler, Gottheiten und Grabbußen in Lykien, in: İşkan – Işık 2001/2002, 261–275.

Schuler 2007
Ch. Schuler (Hrsg.), Griechische Epigraphik in Lykien. Eine Zwischenbilanz, Akten des Internationalen Kolloquiums, München, 24.–26. Februar 2005, TAM Ergbd. 25 (Wien 2007)

Schuler 2010
Ch. Schuler, Griechische Personennamen in Lykien. Einige Fallstudien, in: R. W. V. Catling – F. Marchand (Hrsg.), Onomatologos, Studies in Greek Personal Names presented to Elaine Mathews (Oxford 2010), 552–566

Schuler – Walser 2006
Ch. Schuler – A. V. Walser, Neue Inschriften aus Kyaneai und Umgebung VII: die Gemeinde von Trysa, in: Kolb 2006, 167–186

Schultz 2009
P. Schultz, The North Frieze of the temple of Athena Nike, in: O. Palagia (Hrsg.), Art in Athens during the Peloponnesian War (New York 2009) 128–167

Schultz – von den Hoff 2009
P. Schultz – R. von den Hoff (Hrsg.), Structure, Image, Ornament: Architectural Sculpture in the Greek World. Proceedings of an international conference held at the American School of Classical Studies, 27–28 November 2004 (Oxford 2009)

Schulze 2004
B. Schulze, Die Votivtafeln der archaischen und klassischen Zeit von der Athener Akropolis, Bellerophon. Studien zur antiken und christlichen Kultur- und Religionsgeschichte 2 (Möhnsee 2004)

Schürr 2007
D. Schürr, Formen der Akkulturation in Lykien: Griechisch-lykische Sprachbeziehungen, in: Schuler 2007, 27–40

Schürr 2013
D. Schürr, Über den Gebrauch der Schrift in Lykien, in: Brun u. a. 2013, 29–40

Schwartz 2009
A. Schwartz, Reinstating the Hoplite. Arms, Armour and Phalanx Fighting in Archaic and Classical Greece, Historia Einzelschriften 207 (Stuttgart 2009)

Schwarz 1988
G. Schwarz in: LIMC IV (1988) 98–100 s. v. Eurydike I

Schweitzer 1969
B. Schweitzer, Das Problem der Form in der Kunst des Altertums, in: U. Hausmann (Hrsg.), Allgemeine Grundlagen der Archäologie. Begriffe und Methode, Geschichte, Problem der Form, Schriftzeugnisse, HdA (München 1969) 163–203

Schweyer 1990
A.-V. Schweyer, Observations sur une tombe sculptée de Limyra, RA 1990, 367–386

Schweyer 2002
A.-V. Schweyer, Les Lyciens et la mort. Une étude d'histoire sociale, Varia Anatolica 14 (Paris 2002)

Schwienbacher 1988
R. Schwienbacher, Frauenraubszenen in der Sepulkralkunst Lykiens (Diplomarbeit Wien 1988)

Schwienbacher 2012
R. Schwienbacher, „Frauenraub in der Ethnologie", in: Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 285–298

Seidl 1989
U. Seidl, Die babylonischen Kudurru-Reliefs: Symbole Mesopotamischer Gottheiten (Göttingen 1989)

Sekunda 1991
N. Sekunda, Achaemenid Settlement in Caria, Lycia and Greater Phrygia, in: Sancisi-Weerdenburg – Kurth 1991, 83–143

Sevinç 1996
N. Sevinç, A new sarcophagus of Polyxena from the salvage excavations at Gümüşçay, StTroica 6 (1996) 251–264

Seyer 1996
M. Seyer, Ein Jagdrelief aus Limyra, in: Blakolmer u. a. 1996 (I), 111–121

Seyer 2006
M. Seyer, Überlegungen zur Chronologie lykischer Felsgräber aus klassischer Zeit, in: Dörtlük u. a. 2006, 719–734

Seyer 2007a
M. Seyer, Der Herrscher als Jäger: Untersuchungen zur königlichen Jagd im persischen und makedonischen Reich vom 6.–4. Jahrhundert v. Chr. sowie unter den Diadochen Alexanders des Großen, Wiener Forschungen zur Archäologie 11 (Wien 2007)

Seyer 2007b
M. Seyer (Hrsg.), Studien in Lykien, ErgÖJh 8 (Wien 2007)

Seyer 2008
M. Seyer, Das Grabmal des Hurttuweti in Myra, ÖJh 77, 2008, 335–362

Seyer 2009
M. Seyer, Zur Ausstattung der Kammern lykischer Felsgräber, IstMitt 59, 2009, 51–82

Seyer 2012
M. Seyer, 40 Jahre Österreichische Forschungen in Limyra, Akten des Symposions im Dezember 2009, Forschungen in Limyra 6 (Wien 2012)

Seyer a
M. Seyer, Corpus der lykischen Sprachdenkmäler (in Vorbereitung)

Seyer – Kogler 2007
M. Seyer – L. Kogler, Felsgrab und Sarkophag. Beobachtungen zu Doppelgrabanlagen in Lykien, in: Seyer 2007b, 123–140

Sgourou 1997
M. Sgourou, Lebetes gamikoi, in: J. H. Oakley – O. Palagia (Hrsg.), Athenian Potters and Painters, Papers from the international conference held at the American School of Classical Studies at Athens on December 1 4, 1994 (Oxford 1997) 7183

Shahbazi 2013
A. S. Shahbazi, Persepolis - Die altpersische Residenzstadt (Darmstadt 2013)

Shapiro 1991
H. A. Shapiro, The Iconography of Mourning in Athenian Art, AJA 95, 1991, 629–656

Shapiro 1994
H. A. Shapiro, Myth into Art. Poet and Painter in Classical Greece (London 1994)

Shapiro 2003
A. Shapiro, Theseus and Ariadne in Crete: The Dinos Painter's crater from Gela, in R. Panvini – F. Giudice (Hrsg.), Ta Attika. Veder Greco a Gela. Ceramiche attiche figurate dall'antica colonia (Rom 2003) 229–238

Shaw – Nicholson 2008
I. Shaw – P. Nicholson, The Princeton Dictionary of Ancient Egypt ²(London 2008)

Shivkova 1973
L. Shivkova, Das Grabmal von Kasanlak (Recklingshausen 1973)

Sichtermann 1966
H. Sichtermann, Griechische Vasen in Unteritalien aus der Sammlung Jatta in Ruvo (Tübingen 1966)

Sichtermann 1988
H. Sichtermann in: LIMC IV (1988) 154–169 s. v. Ganymed

Sidnell 2006
P. Sidnell, Warhorse. Cavalry in ancient warfare (London 2006)

Simon 1978
E. Simon, Zwei Springtänzer – ΔΟΙΩ ΚΥΒΙΣΤΗΤΗΡΕ, AntK 21, 1978, 66–69

Simon 1982
E. Simon, The Kurashiki Ninagawa Museum: Greek, Etruscan and Roman antiquities (Mainz 1982)

Simon 1984
E. Simon in: LIMC II (1984) 938–939 s. v. Astyoche

Simon 1995
E. Simon, Der Schild des Achilleus, in: G. Boehm – H. Pfotenauer (Hrsg.), Beschreibungskunst und Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart (München 1995) 123–141

Simon 1997
E. Simon, The Interpretation of the Nike Temple Parapet, in: Buitron-Oliver 1997, 127–140

Simon 1998
E. Simon, Die Götter der Griechen ⁴(München 1998)

Sittl 1890
C. Sittl, Die Gebärden der Griechen und Römer (Leipzig 1890)

Smith 1991
R. R. R. Smith, Hellenistic Sculpture (London 1991)

Snodgrass 1999
A. M. Snodgrass, Arms and Armour of the Greeks (Baltimore 1999)

Sobel 1990
H. Sobel, Hygieia: die Göttin der Gesundheit (Darmstadt 1990)

Sourvinou-Inwood 1987
Ch. Sourvinou-Inwood, Erotic Pursuits: Images and Meaning, JHS 107, 1987, 131–153

Spier 1987
J. Spier, Lycian coins in the `Decadrachm hoard´, in: I. Carradice (Hrsg.), Coinage and Administration in the Athenian and Persian Empire, The Ninth Oxford Symposium on coinage and Monetary History, BAR IntSer 343 (Oxford 1987) 29–37

Stamatopoulou 2010
M. Stamatopoulou, 'Totenmahl' Reliefs of the 4th–2nd Centuries BC and the Archaeology of Festing in a Funerary Context, in: O. Hekster – S. T. A. M. Mols (Hrsg.), Cultural messages in the Graeco-Roman world, Acta of the BABESCH 80th Anniversary Workshop Radboud University Nijmegen, September 8th 2006 (Leiden 2010) 11–31

Stamolidis – Karageorghis 2003
N. Chr. Stamolidis – V. Karageorghis (Hrsg.), ΠΛΟΕΣ. Sea Routes. Interconnection in the Mediterranean 16th–6th c. BC, Proceedings of the International Symposium, Rethymnon, Crete, September 29th–October 2nd 2002 (Athen 2003)

Stansbury-O'Donnell 2005
M. D. Stansbury-O'Donnell, The Painting Program in the Stoa Poikile, in: Barringer – Hurwit 2005, 73–87

Stanzl 1993
G. Stanzl, Das sogenannte Ptolemaion in Limyra – Ergebnisse der Ausgrabungen 1984–1989, in: Borchhardt – Dobesch 1993, 183–190

Stein-Hölkeskamp 2010
E. Stein-Hölkeskamp, Die griechische Welt (München 2010)

Steiner 1993
G. Steiner, Die historische Rolle der „Lukkā", in: Borchhardt – Dobesch 1993, 123–137

Stengel 1910
P. Stengel, Opferbräuche der Griechen (Leipzig – Berlin 1910)

Sticotti 1898
P. Sticotti, Zu griechischen Hochzeitsgebräuchen, in: Festschrift Otto Benndorf (Wien 1898) 181–188

Stilp 2006
F. Stilp, Die Jacobsthal-Reliefs. Konturierte Tonreliefs aus dem Griechenland der Frühklassik, RdA Suppl 29 (Rom 2006)

van Straten 1995
F. T. van Straten, Hiera Kala. Images of Animal Sacrifice in Archaic and Classical Greece, EPRO 127 (Leiden 1995)

Strocka 1967
V. M. Strocka, Piräusreliefs und Parthenosschild. Versuch einer Wiederherstellung der Amazonomachie des Phidias (Bochum 1967)

Strocka 2005a
V. M. Strocka, Griechische Löwenkopfwasserspeier in Ephesos, in: Brandt u. a. 2005, 337–348

Strocka 2005b
V. M. Strocka (Hrsg.), Meisterwerke. Internationales Symposion anläßlich des 150. Geburtstages von Adolf Furtwängler, Freiburg im Breisgau 30. Juni – 3. Juli 2003 (München 2005)

Stroud 1994
R. S. Stroud, The Aiakeion and Tholos of Athens in POxy 2087, ZPE 103, 1994, 1–9

Stucky 1993a
R. A. Stucky, Lykien – Karien – Phönizien. Kulturelle Kontakte zwischen Kleinasien und der Levante während der Perserherrschaft, in: Borchhardt – Dobesch 1993, 261–268

Stucky 1993b
R. A. Stucky, Die Skulpturen aus dem Eschmun-Heiligtum bei Sidon. Griechische, römische, kyprische und phönizische Statuen und Reliefs vom 6. Jahrhundert vor Chr. bis zum 3. Jahrhundert nach Chr., AntK Beih. 17 (Basel 1993)

Stucky 2004
R. Stucky, Die «Piscine du trône d'Astarté» und das «Bâtiment aux frieses d'enfants». Zwei frühhellenisti-

sche Bauten im Eschmunheiligtum bei Sidon und ihre Friese, in: Bol – Kreikenbom 2004, 7–13

Stucky 2005
R. A. Stucky, Das Eschmun-Heiligtum von Sidon. Architektur und Inschriften, AntK Beih. 19 (Basel 2005)

Stupperich 1977
R. Stupperich, Staatsbegräbnis und Privatgrabmal im Klassischen Athen (Münster 1977)

Stylianou 2007
A. Stylianou, Dynastensarkophage mit szenischen Reliefs aus Byblos und Zypern. Der Sarkophag aus Amathous als Beispiel kontaktinduzierten Wandels (Mainz 2007)

Summerer 2010
L. Summerer, Wall Paintings, in: Summerer – von Kienlin 2010, 120–185

Summerer – von Kienlin 2010
L. Summerer – A. von Kienlin (Hrsg.), Tatarlı. Renklerin Dönuşü – The Return of the Colours – Rückkehr der Farben. Ausstellungskatalog Istanbul 2010 (Istanbul 2010)

Suter 1975
P. Suter, Das Harmodiosmotiv (Basel 1975)

Szemethy 1991
H. Szemethy, Der Apobatenagon. Eine philologisch-epigraphisch-archäologische Studie (unpubl. Diplomarbeit Wien 1991)

Szemethy 1996
H. D. Szemethy, Zum Apobatenmotiv in der Sepulkralkunst Lykiens, in: Blakolmer u. a. 1996 (1), 123–132

Szemethy 2005
H. D. Szemethy, Die Erwerbungsgeschichte des Heroons von Trysa, Wiener Forschungen zur Archäologie 9 (Wien 2005)

TAM
Tituli Asiae Minoris

Taplin 2007
O. Taplin, Pots and Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C. (Los Angeles 2007)

Thieme 1967
W. Thieme, Die Dreifüße der Sammlung Loeb (Diss. München 1967)

Thiersch 1907
H. Thiersch, Gjölbaschi und lykisches Mutterrecht, JdI 22, 1907, 235–240

Thomas 1976
E. Thomas, Mythos und Geschichte: Untersuchungen zum historischen Gehalt griechischer Mythendarstellungen (Köln 1976)

Thompson u. a. 1973
M. Thompson – O. Mørkholm – C. M. Kraay, An Inventory of Greek Coin Hoards I (New York 1973)

Thomsen 2002
A. Thomsen, Lykische Dynastensitze auf dem Avşar Tepesi, Antiquitas Reihe 3, Bd. 43 (Bonn 2002)

Thönges-Stringaris 1965
R. N. Thönges-Stringaris, Das griechische Totenmahl, AM 80, 1965, 1–98

Thureau Dangin – Dunand 1936
F. Thureau Dangin – M. Dunand, Til Barsib (Paris 1936)

Tietz 1996/1997
W. Tietz, Der fliehende Adrastos. Ein Stück polygnotischer Malerei in den Reliefs des Heroons von Trysa?, Lykia 3/4, 1996/1997, 58–64

Tietz 2002
W. Tietz, Der westlykische Münzstandard zwischen Athen und Persien, in: Blum u. a. 2002a, 59–67

Tietz 2003
W. Tietz, Der Golf von Fethiye. Politische, ethnische und kulturelle Strukturen einer Grenzregion vom Beginn der nachweisbaren Besiedlung bis in die römische Kaiserzeit, Antiquitas Reihe 1, Bd. 50 (Bonn 2003)

Tietz 2009
W. Tietz, Karer und Lykier: Politische und kulturelle Beziehungen im 5./4. Jh. v. Chr., in: Rumscheid 2009, 163–172

TL
Tituli Lyciae, TAM 2, linguis graeca et latina conscripti (Wien 1920)

Todisco 1995
L. Todisco, Eracle bagnato, in: Mode e funzioni del racconto mitico nella ceramica greca, italiota ed etrusca da VI al IV secolo a. C., Atti del Convegno Internazionale, Raito di Vietri sul Mare 29–31 maggio 1994 (Salerno 1995) 137–157

Tofi 2006
M. G. Tofi, The Banquet Iconography in the Funerary Reliefs of Archaic and Classical Lycia, in: Dörtlük u. a. 2006, 829–846

Tölle-Kastenbein 1980a
R. Tölle-Kastenbein, Pfeil und Bogen im antiken Griechenland (Bochum 1980)

Tölle-Kastenbein 1980b
R. Tölle-Kastenbein, Frühklassische Peplosfiguren. Originale (Mainz 1980)

Touchefeu-Meynier 1968
O. Touchefeu-Meynier, Thèmes Odysséens dans l'art antique (Paris 1968)

Touchefeu 1984
O. Touchefeu in: LIMC II (1984) 929–937 s. v. Astyanax

Touchefeu 1988a
O. Touchefeu in: LIMC IV (1988) 52–54 s. v. Eumaios

Touchefeu 1988b
O. Touchefeu in: LIMC IV (1988) 101–103 s. v. Eurykleia

Touchefeu-Meynier 1992a
O. Touchefeu-Meynier in: LIMC VI (1992) 412 s. v. Melantho

Touchefeu-Meynier 1992b
O. Touchefeu-Meynier in: LIMC VI (1992) 631–634 s. v. Mnesteres II

Touchefeu-Meynier 1994
O. Touchefeu-Meynier in: LIMC VII (1994) 431–435 s. v. Polyxène

Tracy 2008
St. Tracy, Europe and Asia: Aischylus' *Persians* and Homer's *Iliad*, in: Darbandi – Zouratzi 2008, 1–8

Tran Tam Tinh 1986
Tran Tam Tinh in: LIMC III (1986) 98–108 s. v. Bes

Travlos 1971
J. Travlos, Bildlexikon der Topographie des antiken Athen (Tübingen 1971)

Trendall 1981
A. D. Trendall in: LIMC I (1981) 735-736 s. v. Amphitryon

Trendall 1982
A. D. Trendall, The red-figured vases from Apulia (Oxford 1982)

Trendall – Cambitoglou 1970
A. D. Trendall – A. Cambitoglou, The Slaying of the Suitors. A Fragmentary Calyx-krater by the Hearst Painter, AntK 13, 1970, 101 f.

Trendall – Cambitoglou 1978
A. D. Trendall – A. Cambitoglou, The Red-Figured Vases of Apulia I (Oxford 1978)

Trendall – Webster 1971
A. D. Trendall – T. B. L. Webster, Illustration of Greek Drama (London 1971)

Treuber 1887
O. Treuber, Geschichte der Lykier (Stuttgart 1887)

Trianti 1998
I. Trianti, La statue 629 de l'Acropole et la tête Ma2718 du Musée du Louvre, MonPiot 76, 1998, 1–33

Trianti 1998a
I. Trianti, To Museio Akropoleos (Athen 1998)

True 2006
M. True, Athenian potters and the production of plastic vases, in: Cohen 2006, 240–249

Tsetskhladze u. a. 2000
G. R. Tsetskhladze – A. J. N. W. Prag – A. M. Snodgrass (Hrsg.), Periplous: papers on classical art and archaeology presented to Sir John Boardman (London 2000)

Tsingarida 2009
A. Tsingarida, The Death of Sarpedon: Workshops and Pictorial Experiments, in: Schmidt – Oakley 2009, 135–142

Tuchelt 1962
K. Tuchelt, Tiergefäße in Kopf- und Protomengestalt, IstForsch 22 (Berlin 1962)

Tuplin 2007
Ch. Tuplin, Treacherous hearts and upright tiaras: the Achaemenid king's head-dress in: Tuplin – Allen 2007, 67–97

Tuplin 2011
Ch. Tuplin, The Limits of Persianization: Some reflections of Cultural Links in the Persian Empire, in: Gruen 2011, 150–182

Tuplin – Allen 2007
Ch. Tuplin – L. Allen (Hrsg.), Persian responses: political and cultural interaction with(in) the Achaemenid Empire (Swansea 2007)

Turner 2003/2004
M. Turner, Iconology vs. Iconography: The Influence of Dionysos and the Imagery of Sarpedon, Hephaistos 21/22, 2003/2004, 53–79

Ugolini 1995
G. Ugolini, Untersuchungen zur Figur des Sehers Teiresias (Tübingen 1995)

Ungern-Sternberg 1985
J. von Ungern-Sternberg, Das Grab des Theseus und andere Gräber, in: W. Schuller (Hrsg.), Antike in der Moderne. Konstanzer Althistorische Vorträge und Forschungen H. 15 (Konstanz 1985) 321–329

Ure 1932
A. D. Ure, Boeotian Orientalizing Lekanai, MetrMusSt 4, 1932, 18–38

Vassileva 2012
M. Vassileva, The rock-cut monuments of Phrygia, Paphlagonia and Thrace: a comparative overview, in: G. R. Tsetskhladze (Hrsg.), The Black Sea, Paphlagonia, Pontus and Phrygia in antiquity, BARIntSer 2432 (Oxford 2012) 243–252

Venit 1988
M. S. Venit, Greek Painted Pottery from Naukratis in Egyptian Museums (Winona Lake/Indiana 1988)

Vickers 1985a
M. Vickers, Artful Crafts: The Influence of Metalwork on Athenian Painted Pottery, JHS 105. 1985, 108–128

Vickers 1985b
M. Vickers, The influence of exotic materials on Attic white-ground pottery, in: H. Brijder (Hrsg.), Proceedings of the Symposium 'Ancient Greek and Related Pottery', Amsterdam 1984 (Amsterdam 1985) 88–97

Vickers 1990
M. Vickers, Attic Symposia and the Persian Wars, in: Murray 1990a, 105–121

Vierneisel-Schlörb 1964
B. Vierneisel-Schlörb, Untersuchungen zur Bildhauergeneration nach Phidias. Die Bildhauergeneration nach Phidias und Timotheos (Waldsassen 1964)

Visser 2001
E. Visser, Die Troianer und ihre Alliierten in der Sicht Homers. Mythische Tradition, geografische Realität und poetische Fantasie, in: AK Stuttgart u. a. 2001, 84–87

Vittmann 2003
G. Vittmann, Ägypten und die Fremden im ersten vorchristlichen Jahrtausend (Mainz 2003)

Vlassopoulou 2010
Ch. Vlassopoulou, Neue Untersuchungen zur Farbigkeit des Parthenon, in: Brinkmann – Scholl 2010, 158–161

Voegtli 1977
H. Voegtli, Bilder der Heldenepen in der kaiserzeitlichen griechischen Münzprägung (Aesch 1977)

Vokotopoulou 1982
J. Vokotopoulou, Phrygische Helme, AA 1982, 497–520

Vollkommer 1997
R. Vollkommer in: LIMC VIII (1997) 614 s. v. Thetis

Vollkommer 2001
R. Vollkommer (Hrsg.), Künstlerlexikon der Antike 1 (München 2001)

Vollkommer 2001a
R. Vollkommer, in: Vollkommer 2001, 122–125 s. v. Bryaxis

Vollkommer 2004
R. Vollkommer (Hrsg.), Künstlerlexikon der Antike 2 (München 2004)

Waelkens 2013
M. Waelkens, Euploia: Exchange and Identity in Ancient Caria and Lycia. Concluding Remarks, in: Brun u. a. 2013, 385–438

Wallat 1991
U. Wallat, Ornamentik auf Marmorsimen des griechischen Mutterlandes (Frankfurt 1991)

Walser 1966
G. Walser, Die Völkerschaften auf den Reliefs von Persepolis : historische Studien über den sogenannten Tributzug an der Apadanatreppe, TeherForsch 2 (Berlin 1966)

Walter-Karydi 2003
E. Walter-Karydi, Das Kolorit des Reliefgrundes in der archaischen und klassischen Plastik der Griechen, in: Brinkmann – Wünsche 2003, 180–185

Waurick 1988
G. Waurick, Helme der hellenistischen Zeit und ihre Vorläufer, in: Antike Helme. Sammlung Lipperheide und andere Bestände des Antikenmuseums Berlin (Mainz 1988) 151–180

Waywell 1978
G. B. Waywell, The Free-Standing Sculptures of the Mausoleum at Halicarnassus in the British Museum (London 1978)

Waywell 2004
G. B. Waywell, in: Vollkommer 2004, 366 f. s. v. Satyros (I)

Weber 1944
H. Weber, Angriffswaffen, in: E. Kunze – H. Schleif (Hrsg.), OF 1 (Berlin 1944) 146–171

Weber 1990
M. Weber, Baldachine und Statuenschreine (Rom 1990)

Weber-Hiden 2004
I. Weber-Hiden, Mit Schirm, Charme und spitzem Helm. Beobachtungen zu mykenischen Terrakottamodellen und Streitwägen kombiniert mit einem Schirm und von Reitern, in: Heftner – Tomaschitz 2004, 37–50

Weber-Lehmann 1997
C. Weber-Lehmann in: LIMC VIII (1997) 721–727 s. v. Kentauroi (in Etruria)

Webster 1935
T. B. L. Webster, Der Niobidenmaler (Leipzig 1935)

Weege 1909
F. Weege, Oskische Grabmalerei, JdI 24, 1909

Weege 1926
F. Weege, Der Tanz in der Antike (Halle/Saale 1926)

Wegener 1985
S. Wegener, Funktion und Bedeutung landschaftlicher Elemente in der griechischen Reliefkunst archaischer bis hellenistischer Zeit (Frankfurt 1985)

Wegner 1949
M. Wegner, Das Musikleben der Griechen (Berlin 1949)

Wegner 1968
M. Wegner, Musik und Tanz, Archaeologia Homerica III Kap. U (Göttingen 1968)

Weitz 2005
K. Weitz, Ägyptische Bronzevotive in griechischen Heiligtümern, in: Beck u. a. 2005, 133–137

Wesenberg 1993
B. Wesenberg, Mausoleumsfries und Meisterforschung, in: K. Zimmermann (Hrsg.), Der Stilbegriff in den Altertumswissenschaften (Rostock 1993) 167–180

Widdows 2006
D. L. Widdows, Removing the body: Representations of animal skins on Greek vases (Dissertation Ann Arbor 2006)

Wiesehöfer 2007
J. Wiesehöfer, Alte Geschichte und Alter Orient, oder: Ein Plädoyer für Universalgeschichte, in: Rollinger u. a. 2007, 595–616

Wiesehöfer 2012
J. Wiesehöfer, Das Diadem bei den Achaimeniden: Die schriftliche Überlieferung, in: Lichtenberger u. a. 2012, 55–62

van Wijngaarden 2011
G. J. van Wijngaarden, Tokens of a special Relationship? Mycenaeans and Egyptians, in: Duistermaat – Regulski 2011, 225–251

Wilson 1999
P. Wilson, The aulos in Athens, in: S. Goldhill – R. Osborne (Hrsg.), Performance culture and Athenian democracy (Cambridge 1999) 58–95

Wilson 1975
V. Wilson, The Iconography of Bes with Particular Reference to the Cypriot Evidence, Levant 7, 1975, 77–103

Wimber 2009
M. Wimber, Makers of Meaning. Plays and Processions in Goddess Cults in the Near East, in: H. du Toit, Pageants and Processions. Images and Idiom as Spectacle (Cambridge 2009) 3–24

Woelcke 1911
K. Woelcke, Beiträge zur Geschichte des Tropaions, BJb 120, 1911, 127–135

Wolf 1993
S. R. Wolf, Herakles beim Gelage. Eine motiv- u. bedeutungsgeschichtliche Untersuchung des Bildes in der archaisch-frühklassischen Vasenmalerei (Köln 1993)

Wolters 2003
R. Wolters, Stamm und Polis: zur historischen Einordnung der gesellschaftlichen und politischen Organisationsformen bei Homer, in: H.-J. Behr – G. Biegel – H. Castritius (Hrsg.), Troia – Traum und Wirklichkeit, Tagungsband zum Symposion im Braunschweigischen Landesmuseum am 8. und 9. Juni 2001 im Rahmen der Ausstellung „Troia –Traum und Wirklichkeit" (Braunschweig 2003) 48–54

Woodford 1992
S. Woodford in: LIMC VI (1992) 574–581 s. v. Minotauros

Woodford 1993
S. Woodford, The Trojan war in ancient art (Ithaca 1993)

Woodford u. a. 1992
S. Woodford – G. Daltrop – I. Krauskopf, in: LIMC VI (1992) 414–435 s. v. Meleagros

Wörrle 1991
M. Wörrle, Epigraphische Forschungen zur Geschichte Lykiens IV: Die griechischen Inschriften aus Limyra, Chiron 21, 1991, 203–239

Wörrle 1993
M. Wörrle, Perikles von Limyra – endlich etwas mehr Griechisches, in: Borchhardt – Dobesch 1993, 187–190

Wörrle 1995
M. Wörrle, Epigraphische Forschungen zur Geschichte Lykiens V. Die griechischen Inschriften der Nekropolen von Limyra, Chiron 25, 1995, 387–417

Wörrle 1998
M. Wörrle, Leben und Sterben wie ein Fürst. Überlegungen zu den Inschriften eines neuen Dynastengrabes in Lykien, Chiron 28, 1998, 77–83

Wörrle 2001/2002
M. Wörrle, Die Toten von Limyra. Eine traurige epigraphische Bilanz, in: İşkan – Işık 2001/2002, 291–300

Wörrle 2012
M. Wörrle, Die griechischen Grabinschriften von Limyra, in: Borchhardt – Pekridou-Gorecki 2012, 411–457

Wulfmeier 2005
J.-Chr. Wulfmeier, Griechische Doppelreliefs (Münster 2005)

Wünsche 2008
R. Wünsche (Hrsg.), Starke Frauen. Ausstellungskatalog München (München 2008)

Wurster 1976
W. W. Wurster, Antike Siedlungen in Lykien. Vorbericht über ein Survey-Unternehmen im Sommer 1974, AA 1976, 23–49

Wurster 1977
W. W. Wurster, Stadtdarstellungen auf lykischen Reliefs, Architectura 1977, 117–151

Wurster 1993
W. W. Wurster, Dynast ohne Palast – Überlegungen zum Wohnbereich lykischer Feudalherren, in: Borchhardt – Dobesch 1993, 7–30

Xanthoulis 2006
N. Xanthoulis, The Salpinx in Greek Antiquity, International Trumpet Guild Journal, October 2006, 39–45

Yalouris 1992
N. Yalouris, Die Skulpturen des Asklepiostempels in Epidauros, AntPl 21 (München 1992)

Yılmaz 1994
H. Yılmaz, Überlegungen zur Typologie der lykischen Sarkophage, Lykia 1 (Antalya 1994) 42–51

Zahle 1979
J. Zahle, Lykische Felsgräber mit Reliefs aus dem 4. Jahrhundert v. Chr., JdI 94, 1979, 245–346

Zahle 1982
J. Zahle, Persian satraps and Lycian dynasts. The evidence of the diadems, in: T. Hackens – R. Weiller (Hrsg.), Proceedings of the 9th International Congress of Numismatics, Berne, September 1979, 1 (Louvain-la-Neuve 1982) 101–112

Zahle 1990
J. Zahle, Herrscherporträts auf lykischen Münzen, in: GHH 1990, 51–56. 172–179

Zahle 1991
J. Zahle, Achaemenid Influences in Lycia (Coinage, Sculpture, Architecture). Evidence for Political Changes During the 5th Century B.C., in Sancisi-Weerdenburg – Kurth 1991, 145–160

Zenzen u. a. 2013a
N. Zenzen – T. Hölscher – K. Trampedach (Hrsg.), Aneignung und Abgrenzung. Wechselnde Perspektiven auf die Antithese von ‚Ost' und ‚West' in der griechischen Antike (Heidelberg 2013)

Zenzen u. a. 2013b
N. Zenzen –A. Mehl – M. van Ess, Wirtschaft im Spannungsfeld zwischen Ost und West: Der Handel im östlichen Mittelmeergebiet achaemenidischer Zeit, in: Zenzen u. a. 2013a, 292–366

Zervoudaki 1968
E. A. Zervoudaki, Attisch polychrome Reliefkeramik des späten 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr., AM 83, 1968, 1–88

Zimmermann 1993
Ch. Zimmermann, Der Antigone-Mythos in der antiken Literatur und Kunst (Tübingen 1993)

Zimmermann 1992
M. Zimmermann, Untersuchungen zur historischen Landeskunde Zentrallykiens (Bonn 1992)

Zimmermann 2003
M. Zimmermann, Hafen und Hinterland. Wege der Akkulturation an der lykischen Küste. Vorbericht über die Feldforschungen in den zentrallykischen Orten Tyberissos und Timiussa in den Jahren 1999–2001, IstMitt 53, 2003, 265–312

Zimmermann 2006
M. Zimmermann, Phellos in Zentrallykien und die Grundmuster lykischer Siedlungsgeschichte, in: Dörtlük u. a. 2006, 907–916

Zschätzsch 2002
A. Zschätzsch, Verwendung und Bedeutung griechischer Musikinstrumente in Mythos und Kult, Internationale Archäologie 73 (Rahden/Westf. 2002)

IMPRESSUM

Medieninhaber und Herausgeber:
Dr. Sabine Haag
Generaldirektorin des Kunsthistorischen Museums
Burgring 5, 1010 Wien

Leiter des Publikationswesens:
Franz Pichorner

Lektorat:
Annette Schäfer
Karin Zeleny
Friederike Bubenheimer-Erhart

Übersetzungen:
Sarah Cormack (Englisch)
Banu Yener-Marksteiner (Türkisch)

Grafische Gestaltung:
Clemens Wihlidal

Art-Direktion:
Stefan Zeisler

Abbildungen:
Fotografische Leitung:
Stefan Zeisler
Fotos:
Alexander Rosoli
Andreas Uldrich
Gordian Landskron

Bildbearbeitung:
Thomas Ritter
Sanela Antic
Michael Eder
Kristina Klein

Abbildungen des KHM:
© KHM-Museumsverband

Abbildung auf dem Umschlag-Vorderseite:
Südwand innen, Bankett, I 496
(© KHM, Foto: Alexander Rosoli)

Abbildung auf der Umschlag-Rückseite:
Südwand innen, Freiermord, I 482, Volutenkrater
(© KHM, Foto: Gordian Landskron)

Verleger:
Verlag Holzhausen GmbH,
Leberstraße 122, 1110 Wien
Verlagsleitung: Robert Lichtner

Kurztitel:
Alice Landskron, Das Heroon von Trysa.
Ein Denkmal in Lykien zwischen Ost und West
(Schriften des Kunsthistorischen Museums 13 A),
Textband, Wien 2015

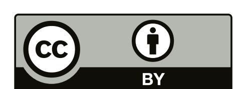
Veröffentlicht mit Unterstützung des
Austrian Science Fund (FWF): PUB 318-Z25



Verlagsort: Wien – Printed in Austria
1. Auflage 2015

ISBN: 978-3-902976-44-4

Bibliografische Informationen der
Österreichischen Nationalbibliothek und der
Deutschen Nationalbibliothek: Die ÖNB und
die DNB verzeichnen diese Publikation in den
Nationalbibliografien; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet abrufbar. Für die
Österreichische Bibliothek: http://onb.ac.at,
für die Deutsche Bibliothek: http://dnb.ddb.de.



www.verlagholzhausen.at





WWW.KHM.AT